BEITRÄGE
ZUR
BIOGRAPHIE CARL LOEWES
MIT BESONDERER
BERÜCKSICHTIGUNG SEINER ORATORIEN

NEBST EINEM REGISTER ZU LOEWES SELBSTBIOGRAPHIE
ALS ANHANG

INAUGURAL-DISSERTATION
ZUR
ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE
DER
HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT
DER
VEREINIGTEN FRIEDRICHS-UNIVERSITÄT
HALLE-WITTENBERG

VORGELEGT
VON

KARL ANTON
AUS WORMS A. RH.

HALLE A. S.
DRUCK VON EHRHARDT KARRAS
1912

BEITRÄGE
ZUR
BIOGRAPHIE CARL LOEWES
MIT BESONDERER
BERÜCKSICHTIGUNG SEINER ORATORIEN

NEBST EINEM REGISTER ZU LOEWES SELBSTBIOGRAPHIE
ALS ANHANG

INAUGURAL-DISSERTATION
ZUR
ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE
DER
HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT
DER
VEREINIGTEN FRIEDRICHS-UNIVERSITÄT
HALLE-WITTENBERG

ACAD.
LUDD.BAT.
BIBL.

VORGELEGT
VON

KARL ANTON
AUS WORMS A. RH.

HALLE A. S.
DRUCK VON EHRHARDT KARRAS
1912

Referent: Prof. Dr. Hermann Abert.

Tag der mündlichen Prüfung: 14. Februar 1912.

Mit Genehmigung der hohen philosophischen Fakultät ist von der Dissertation hier nur ein Teil abgedruckt. Die ganze Arbeit erscheint demnächst unter dem Titel „Beiträge zur Biographie Carl Loewes mit besonderer Berücksichtigung seiner Oratorien und Ideen zu einer volkstümlichen Ausgestaltung der protestantischen Kirchenmusik, nebst einem Register zu Loewes Selbstbiographie“ mit Notenbeispielen und Beilagen versehen als selbständiges Buch im Verlag von Max Niemeyer in Halle a. S.

HERRN

GEH. RAT PROFESSOR DR. PHIL. ET MED. H. C.

THEODOR CURTIUS

IN UNVERLÖSCHLICHER DANKBARKEIT

Inhaltsübersicht.

Seite

Einleitung 1

I. Teil. Zum äufseren Leben.

Loewes Jugendzeit, Lehrzeit, Berufung und Amtstätigkeit.
Seine Stellung in der damaligen Musikwelt.

a) Löbejün und Cöthen 6
b) Halle 7
c) Stettin 11

II. Teil. Zur inneren Entwicklung.

1. Darstellung der Umgebung, in der der Komponist aufwuchs, als Bedingung seiner Eigenart, und die Zeit seines Heranreifens zum Meister.

a) Löbejün 35
b) Cöthen 39
c) Halle 40

2. Übersiedlung nach Stettin. Darstellung der dortigen Verhältnisse und deren Einwirkungen auf Loewe. Lokales und nationales Schaffen 56

III. Teil. Das sogenannte „Loewesche Oratorium".

1. Überblick über die verschiedensten Beurteilungen desselben von den Tagen seines Entstehens an bis zur Gegenwart und Erklärung dieser Erscheinung . . . . . .
2. Das Wesen des „Loeweschen Oratoriums" . . . . . .
3. Die einzelnen Werke:

a) im Nicolaischen Typus . . . . . .
b) im Giesebrechtschen Typus . . . . . .
α) frei nach der Bibel gestaltete Oratorien . . . . . .
β) legendäre Oratorien . . . . . .
λ) kulturgeschichtliche Oratorien . . . . . .
δ) Oratorien des heiligen Gral . . . . . .
c) im Zeuneschen Typus . . . . . .

Seite

d) im Telschowschen Typus . . . . . .
e) im Miniatur-Typus . . . . . .
(von Loewe selbst zusammengestellte Texte)

4. Zusammenfassende Darstellung der Grundlagen des „Loeweschen Oratoriums“ und . . . . . .
5. dessen Einwirkung auf die Komponisten der neueren Zeit . .

Beilagen.

I. Einführung in das Oratorium „Hiob“ von Prof. Heinrich Diehl .
II. Musikbeispiele . . . . . .
III. Neudruck der anläfslich der Vermählung Carl Loewes mit Julie von Jacob erschienenen Hochzeitszeitung . . . . . .

Anhang.

Register zu Dr. Carl Loewes Selbstbiographie . . . . . .

Abkürzungen.

(Unter Aufnahme der Schneider-Beckmannschen Abbreviaturen ZIMG XII, 2.)

AWMZ = Allgemeine Wiener Musikzeitung.
BB = Bayreuther Blätter.
BfHK = Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Chr AMZ = Allgemeine Musikzeitung (unter Chrysander).
C. L. = Biographie über Carl Loewe (der jedesmalige Verfasser steht davor).
CW = Gottfried Webers Caecilia.
DMMZ = Deutsche Militärmusikerzeitung.
GsA = Gesamtausgabe der Loeweschen Werke bei Breitkopf und Härtel (Runze).
Hl = Halleluja.
Jul. Aufz. = Aufzeichnungen von Loewes Tochter Julie (im Besitz des Verfassers).
LAMZ = Allgemeine Musikzeitung, Leipzig (Fink).
L. r. = Runzes Loewe redivivus.
Mk = Musik. (Schuster und Löffler).
MSfG = Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst.
MWFr = Musikalisches Wochenblatt (Fritsch).
NBMZ = Neue Berliner Musikzeitung (Bock).
NMR = Neue musikalische Rundschau Wien (Batka).
NMZ = Neue Musikzeitung Stuttgart.
NZfM = Neue Zeitschrift für Musik.
RMZ = Rheinische Musik- und Theaterzeitung.
Sb = Loewes Selbstbiographie.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41544726_0052

Literaturnachweis.

Zum 1. Teil:

Abert, Geschichte der Robert-Franz-Singakademie zu Halle, 1908.

Anton, Blumes Erinnerungen an Dr. C. Loewe, veröffentlicht in der Wormser Zeitung CXXXIII, Nr. 237.

Bohn, Hundert historische Konzerte, Breslau 1905.

Bülows Briefe und ges. Schriften, Leipzig 1895/08.

Distel, Loewe-Jacobsche Hochzeitszeitung in Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte, Band VII, Heft 3.

Ehrlich, Musikästhetik, Leipzig 1882.

Giesebrecht, Loewes Bedeutung für Stettin, abgedruckt in Giesebrechts Gedichten, Stettin 1867², Bd. II, 103 ff.

Gura, Erinnerungen aus meinem Leben, Leipzig 1905.

—, Vorreden zum Eugen Gura-Album, Berlin 1897.

Hauffe, Über Hausmusik, pommersche Blätter für die Schule und ihre Freunde VI, 211 ff.

Hensel, Die Familie Mendelssohn, Berlin 1886⁵.

Kaiser, Ein Jubiläum vom Halleschen Stadtsingechor, in Hallesche Zeitung 1908, Beilage zu Nr. 495.

Keferstein, König Mys von Fidibus oder drei Jahre auf der Universität, Wahrheit und Dichtung, Gera 1838.

Lehmann, Auf der Festbühne von Bayreuth, Leipzig 1897.

Moritz, Tagebuch der Reisen in Norwegen, Stettin 1853.

Mosevius, Erinnerungen an ihn, Breslau 1859.

Nicolai, Die Geweiheten oder der Cantor von Fichtenhagen, Berlin 1829 (2. Aufl. 1846).

Steffens, Loewebriefe, in Monatsblättern der Gesellschaft für pommersche Geschichte 1909, 11. November.

Uhlig, Erinnerungen an die Stettiner Gymnasialzeit, aus „Schülerjahre, Erlebnisse und Urteile namhafter Zeitgenossen", abgedruckt im Heidelberger Tageblatt 1911, Nr. 259, S. 2 f.

Varnhagen v. Ense, Tagebücher, Leipzig, Zürich, Hamburg, 1861 70; an Hand von Houbens Generalregister, Berlin 1905.

Wandel, Aus Loewes letzten Stettiner Tagen, Zeitungsartikel ohne Jahr und Ort (aus Blumes Nachlafs).

Wandel, Carl Loewe als Organist, im Schulblatt für die Provinz Brandenburg 1885, S. 468 ff.

Zum II. Teil:

Abert, Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik, Leipzig 1899.
Böcklin, Fragmente zur höhern Musik, Freiburg 1811.
Bucher, Freiligrath, Lahr 1882.
Draheim, Goethes Balladen in Loewes Komposition, Langensalza 1905.
Friedländer, Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert, Stuttgart 1902.
—, Beiträge zur Biographie Franz Schuberts, Rostocker Dissertation 1887.
—, Gedichte von Goethe in Kompositionen seiner Zeitgenossen, Weimar 1896.
Fuchs, Die Zukunft des musikalischen Vortrags und sein Ursprung. Danzig 1884.
Görlich, Goethe und Loewe, in preufsische Lehrerzeitung 1899, Sonntagsblatt, S. 374 ff.
Hausegger, Carl Loewe, in Gedanken eines Schauenden, München 1909.
Hertzberg, Geschichte der Stadt Halle a. S., Halle 1889.
Kretzschmar, Gesammelte Aufsätze, Leipzig 1910.
Krüger, Pseudoromantik, Friedrich Kind und der Dresdner Liederkreis, Leipzig 1904.
Landshoff, J. R. Zumsteeg, Berlin 1902.
Lehmann, Zur Kenntnis des Erziehungs- und Unterrichtswesens auf den pommerschen Gymnasien, in Mützels Zeitschrift für das Gymnasialwesen VI, 282 ff.
Marx, Erinnerungen, Berlin 1865.
Pauli, J. Fr. Reichardt, sein Leben und seine Stellung in der Geschichte des deutschen Liedes, Berlin 1903.
Reichardt, Vorreden zu Oden und Liedern, 1799.
Riemann, Über musikalische Phrasierung, abgedruckt bei Fuchs, Die Zukunft.
Riemer, Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter, Berlin 1833/34.
Rochlitz, für Freunde der Tonkunst, 3. Aufl.
Schmidt, Erich, Charakteristiken, Berlin 1901.
Spohr, Selbstbiographie, Cassel 1860/61.
Steffens, was ich erlebte, Breslau 1840.
Talvj, Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder germanischer Nationen mit einer Übersicht der Lieder aufsereuropäischer Völkerschaften, Leipzig 1840.
Türk, von den wichtigsten Pflichten eines Organisten, Halle 1838².
—, Vorreden zu seinen Sonaten.
Vofs, Briefe (Reichardt betreffend), Halberstadt 1830.
Wendt, Über den gegenwärtigen Zustand der Musik, Göttingen 1836.

Zum III. Teil:

Abert, Robert Schumann, Berlin 1910.
A. B. Bach, The art ballad, London 1891³.

Bellermann, Der Contrapunkt, Berlin 1877.
Bitter, Beiträge zur Geschichte des Oratoriums, Berlin 1872.
—, Anmerkungen zu Loewes Selbstbiographie, Berlin 1870.
Blumner, Geschichte der Singakademie zu Berlin 1891.
Böhme, Geschichte des Oratoriums, Gütersloh 1887².
Cornill, Einleitung in die kanonischen Bücher des alten Testaments, Tübingen 1905⁵.
Düntzer, Goethes westöstlicher Divan, Leipzig 1878.
Ehrenstein, Die Kirchenmusik in Rücksicht auf ihr Mifsverhältnis zum gegenwärtigen Hörer, Berum 1860.
Elben, Der volkstümliche deutsche Männergesang, Tübingen 1887².
Hirschberg, Reitmotive, ein Kapitel Vorwagnerscher Charakterisierungskunst, Langensalza 1911.
Kawerau, Aus Magdeburgs Vergangenheit, Halle 1886.
Koch, Die Siebenschläferlegende, ihr Ursprung und ihre Verbreitung, Leipzig 1883.
Kosegarten, Legenden, Berlin 1810.
Lichtenstein, Zur Geschichte der Singakademie in Berlin, Berlin 1843.
Marx, Die Organisation des Musikwesens im preufsischen Staate, Berlin 1848.
Mosevius, Einleitung in Loewes „Siebenschläfer", Breslau 1836.
—, Die Breslauer Singakademie, Breslau 1850.
Nicolai, Arabesken für Musikfreunde, Berlin 1835.
Rellstab, Musikalische Beurteilungen, gesammelte Schriften, Band XX, Leipzig 1861.
Runze, L. Giesebrecht und C. Loewe, Berlin 1894.
Schering, Geschichte des Oratoriums, Leipzig 1911.
Smend, C. Loewe als Kirchenkomponist und Loewes „Hufs" im Korrespondenzblatt des Kirchengesangvereins für Deutschland, XI, 41, 1 ff.
Volbach, Die deutsche Musik im 19. Jahrhundert, Kempten-München 1909.
Wangemann, Geschichte des Oratoriums, Demmin 1882².
Wasielewski, Robert Schumann, Bonn 1886.
Weifsmann, Berlin als Musikstadt, Leipzig 1911.
Wellmer, Musikalische Skizzen und Studien, Hildburghausen 1885.
—, Die geistliche, insonderheit die geistliche Oratorienmusik unseres Jahrhunderts, Hildburghausen 1885.
X, Erinnerungen an Mosevius, Breslau 1859.

Für alle drei Teile:

Ambros, Kulturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart und die Gesamtkunst der Zukunft, Leipzig 1854.
Bulthaupt, Carl Loewe, Berlin 1908.
Espagne, Verzeichnis sämtlicher Werke Dr. C. Loewes, Berlin 1870.
Giesebrecht, Zeitschrift Damaris, Stettin 1860/65.
Glenewinkel, D. G. Türk nebst einem Überblick über das Hallische Musikleben seiner Zeit, Dissertation, Halle 1909.

Hand, Ästhetik der Tonkunst, Jena 1847.
Hohenemser, Welche Einflüsse hatte die Wiederbelebung der älteren Musik im 19. Jahrhundert auf die deutschen Komponisten? Leipzig 1900.
Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal, Bd. II, Leipzig 1899.
Runze, C. Loewe, eine ästhetische Beurteilung, Leipzig 1884.
—, Loewe redivivus, Berlin 1888.
—, Vorreden, Zeittafel und Register zu den einzelnen Bänden der 17bändigen Gesamtausgabe der Balladen, Legenden und Gesänge (Oratorienteile) bei Breitkopf und Härtel, Leipzig 1899/1903.
—, Carl Loewe, Biographie, (Reclam Nr. 4668) Leipzig 1905.
Scheithauer, Verzeichnis sämtlicher gedruckter Werke Dr. Carl Loewes Berlin 1886.
Schumann, Gesammelte Schriften, Leipzig 1854, resp. Jansen Sch.'s Ges. Schriften, Leipzig 1891.
Schwetschke, 100 Jahre Bergkonzerte, Halle 1910.
Spitta, Musikgeschichtliche Aufsätze, Berlin 1894.
Triests hinterlassene Aufzeichnungen über Loewe, in der Neuen Stettiner Zeitung 1887, 8. Nov. und NBMZ XXXVI, 218 f.
Vesque von Püttlingen, Eine Lebensskizze, Wien 1887.
Wellmer, Verzeichnis sämtlicher Werke Karl Loewes, Anhang zur Biographie, Leipzig 1886.
Wilcke, Geschichte der Stadt Löbejün. O. O. (Halle 1853).

Die musikalischen Lexika von: Fétis, Gerber, Riemann, Schilling, Schuberth und Artikel Loewe in der allgemeinen deutschen Biographie (Runze). Die Musikgeschichten von: Brendel, Langhans, Nagel-Köstlin, Riemann, Reifsmann.

Einzelne Nummern und Jahrgänge folgender Tageszeitungen und Zeitschriften:

Berliner Feuerspritze, Frankfurter Generalanzeiger, Giebichensteiner Volksblatt für Stadt und Land, Hallesches patriotisches Wochenblatt, Hallescher Courier, Hallesche allgemeine Literaturzeitung, Hallesche Zeitung, Heidelberger Tageblatt, Kieler Tageblatt, Kölnische Zeitung, Leipziger Tageblatt, Nationalzeitung, Stettiner Neueste Nachrichten, Vossische Zeitung, Wormser Zeitung.

Musik Periodica,

Almanach, musikalischer von Reichardt 1796,
Anzeiger, allgemeiner musikalischer (Castelli),
Anzeiger für Musik und musikalische Interessen (Bunzlau),

Blätter für Haus- und Kirchenmusik,
Musikpädagogische Blätter (Zuschneid),
Caecilia (Gottfried Weber),
Echo,
Euterpe,
Eutonia,
Iris im Gebiet der Tonkunst,
Jahrbücher des deutschen Nationalvereins für Musik und ihre Wissenschaft,
Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst,
Musik (Schuster),
Allgemeine Wiener Musikzeitung (Schmidt),
Allgemeine deutsche Musikzeitung (Bagge, Chrysander),
Allgemeine kleine Musikzeitung (Schuberth),
Neue Musikzeitung (Grüninger),
Süddeutsche Musikzeitung (Mainz),
Neue Berliner Musikzeitung (Bote und Bock),
Wiener musikalische Rundschau (Engelmann),
Neue Wiener musikalische Rundschau (Batka),
Signale für die musikalische Welt,
Symphonica (Kahne),
Musikalisches Wochenblatt (Fritsch),
Neue Zeitschrift für Musik (Schumann),
Leipziger allgemeine musikalische Zeitung (Fink),
Berliner allgemeine musikalische Zeitung (A. B. Marx).

Akten:

Kirchenakten zu Löbejün.
Personalakten im Latina-Archiv der Franckeschen Stiftungen zu Halle a. S.
Immatrikel, Michaelis 1817, Universität Halle.
Stammrolle der 4. Kompagnie des 4. Jägerbataillons vom Jahre 1819, im Archiv des Magdeburger Jägerbataillons Nr. 4 zu Naumburg.
Akten im Ratsarchiv zu Stettin, Musikdirektor und Organistenstelle Vol. II., (Akten des Jacobikirchenkollegiums).
„Derzeit noch ungeordnete Akten“ im Staatsarchiv zu Stettin.
Akten im Marienstiftsgymnasium daselbst.
Akten der philophischen Fakultät der Universität Greifswald.
Akten der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin.

Manuskripte:

Berliner Königliche Bibliothek (Loewes Nachlafs).
Sammlung der Familie Loewe (hauptsächlich Oratorienauszüge und Aufzeichnungen).

Sammlung Runze (hauptsächlich Opern und Chorwerke).

Sammlung Wellmer (hauptsächlich Oratorienauszüge und Aufzeichnungen, in Abschrift).

Loewe-Archiv Stettin (Briefe Loewes).

Aufzeichnungen von Loewes Tochter Julie und von dem alten Loeweschüler E. Blume, sowie alte Kopien von Oratorien und Chorstücken (von Julie Loewe und E. Blume) und einzelne Originale, im Besitz vom Verfasser.

Errata.

Seite 1, Anmerkung 2: Runze, C. L. S. 120 statt L. r. S. 128.
„ 14, Zeile 9: Kantorat statt Kontorat.
„ 28, „ 18: kam es statt kams.
„ 28, „ 18: ihm statt ihn.

Einige, trotz sorgfältiger Korrektur übersehene Kommafehler wolle der Leser entschuldigen und selbst verbessern.

Einleitung.

Das eigentliche Stiefkind der musikgeschichtlichen Forschung ist Carl Loewe. Von der Parteien Hafs und Gunst verwirrt, schwankt sein Bild bis jetzt noch in der Geschichte der Musik. Die Einen überschätzen Loewe, die Andern unterschätzen ihn; den Einen ist blinde Verehrung eigen, den Andern krasse Unkenntnis. Die rechte Mitte fanden nur wenige. Sie paarten Kenntnis und Verehrung mit Sachlichkeit und schufen damit die Grundlage einer ernsten Loeweforschung.[1]) Nachdem Bitter[2]) Loewes Selbstbiographie, eine Sammlung von biographischen Skizzen, Tagebuchnotizen und Briefen von Loewe und anderen Künstlern herausgegeben und Franz Espagne[3]) den reichen Nachlafs, dessen Ankauf

[1]) In praxi war dieselbe von Eduard Bohn in seinen „historischen Konzerten" eingeleitet worden. Siehe Bohn, hundert historische Konzerte, Breslau 1905. Vgl. Bohns Darstellung von L.'s Aufenthalt in Schlesien und besonders in Breslau, Breslauer Zeitung 1896, Nr. 841. (Zit. bei Runze, C. L. S. 50).

[2]) Dr. Carl Loewes Selbstbiographie, für die Öffentlichkeit bearbeitet von C. H. Bitter, Berlin 1870. Bitter übernahm die Herausgabe auf Espagnes Veranlassung, nachdem dieselbe durch Ed. von Hartmann aus unbekannten Gründen sich verschlagen hatte (vgl. L. r. S. 182). Ein Verzeichnis der von Bitter verfafsten Stücke und Anmerkungen im Gegensatz zu denen von Loewe selbst oder dessen Tochter Helene gab Runze in L. r. S. 217 f. Manche bei der Redaktion (die wir nicht als eine „trübende" bezeichnen können, wie Runze L. r. S. 128 meint) weggelassene oder „eigenmächtig" korrumpierte Stellen bringt Runze in seiner kleinen Biographie (C. L., bei Reclam).

[3]) Verzeichnis sämtlicher Werke Dr. Carl Loewes von Franz Espagne, Berlin 1870. Vgl. L. r. S. 179 ff.

durch die Kgl. Bibliothek zu Berlin ihm in erster Linie zu danken ist, gesichtet und registriert hatte, war es kein Geringerer als Philipp Spitta,[1]) der auf die grofse Bedeutung des damals noch wenig gewürdigten[2]) Meisters als nationaler Künstler hinwies. Seine geistvollen, unübertrefflichen Ausführungen über die Ballade resp. Legende ebneten einer exakten Erforschung und Darstellung von Loewes Lebenswerk den Weg. Leider hatte er keine Nachfolger. Runzes Publikationen[3]) — so verdienstvoll z. B. auch die grofse Gesamtausgabe der Loeweschen Gesangswerke ist, die „zum ersten Male den ganzen Reichtum von Loewes Schaffen vor Augen stellt“[4]) —, vor allem seine „Schriften zur Balladenforschung“ entbehren der dazu unbedingt notwendigen historisch-kritischen, objektiven Basis und stellen in dem sich darin aussprechenden Dilettantismus „weder ein einheitliches Bild der inneren Entwicklung des geistigen und künstlerischen Lebens“[5])

---

[1]) Musikgeschichtliche Aufsätze, Berlin 1894, S. 411 ff.

[2]) In Einzelnen kommen wir noch darauf zurück. Als Kuriosum sei hier nur mitgeteilt: Schneider, (das musikalische Lied), Kriebitzsch, (für Freunde der Tonkunst [bes. Volkslied] Leipzig 1867) und Schüré (Geschichte des deutschen Liedes, Berlin 1870) kennen Loewe überhaupt nicht. Gleich (die Hauptformen der Musik, Leipzig 1861, S. 10) stellt Loewes Balladen auf gleiche Stufe mit denen von Kreutzer(!); Kienzl (musikalische Deklamation, Leipzig 1880) stellt Curschmann über Loewe, und Kullak (der Vortrag in der Musik, Leipzig 1898) erwähnt Loewe ebensowenig wie Ritschl (die Tonkunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Leipzig 1904), obwohl doch Loewe z. B. bei der „Modifikation der Tempi“ oder der Vereinfachung der Zeichen und Ausschreibung in „Volkssprache“, beim Taktwechsel (vgl. Abert, die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik, Leipzig 1899, S. 55) u. a. hätte behandelt werden müssen, da er gerade hierfür reiches und interessantes Material bietet.

[3]) Bilder aus Carl Loewes Leben in Goldsteins Musikwelt, Berlin 1881; Carl Loewe, eine ästhetische Beurteilung (in Waldersees Sammlung musikalischer Vorträge) Leipzig 1884; L. redivivus, Berlin 1888; L. Giesebrecht und Carl Loewe, Berlin 1894; Carl Loewe, Biographie, Leipzig 1905 (Reclam); Gesamtausgabe von Loewes Gesangskompositionen, Leipzig 1899/1903 und eine Reihe von Artikeln über Loewe (zum Teil mit Publikation Loewescher Studien) in Fachzeitschriften und Tageszeitungen.

[4]) Laut Prospekt des Verlags Breitkopf und Härtel.

[5]) G. Hoffmann in einer Rezension des L. r. (Breslauer Zeitung), abgedruckt in Wellmers „Loewe redivivus“ in der Wiener musikalischen Rundschau (Engelmann) IV, 158.

dar, noch aber auch in der allgemeinen Biographie die Zusammenhänge mit dem Gesamtmusikleben einerseits und die Loewes ganze innere Entwicklung bestimmenden lokalen Verhältnisse andererseits. Wellmer,[1]) der nächst Runze die gröfsten Verdienste um die „praktische Wiedererweckung" Loewes hat, kommt mit seinen populären Schriften und Aufsätzen hier nicht weiter in Betracht. Doch ist ihm das Verdienst zuzusprechen, im Gegensatz zu den damals bereits vorhandenen, aber sehr ungenauen, in Vielem direkt entstellenden Monographien über Loewe[2]) und in Ergänzung der nur für die Jugendzeit in Betracht kommenden Biographien von Nauenburg[3]) und Keferstein[4]) als auch der von Neumann[5]) und der Skizze von Giesebrecht[6]) die erste auf den authentischen Mitteilungen der Selbstbiographie beruhende Biographie verfafst zu haben.

Aber auch Bulthaupts[7]) Loewebiographie dient lediglich einer allgemeinen Einführung in Loewes Leben und Werke, und so fesselnd und schön er als Dichter über einzelne Werke zu sprechen verstand oder den Meister in seiner frommen, kindlichen und doch auch wieder so leidenschaftlichen Art darzustellen wufste — eine, auf Quellenstudium gegründete, eingehende Darstellung der äufseren Verhältnisse wie der inneren Entwicklung bietet auch sie nicht.

---

[1]) Carl Loewe in „musikalische Studien und Skizzen" und die „Oratorienmusik unseres Jahrhunderts", beide Hildburghausen 1884; Carl Loewe, ein deutscher Tonmeister, Leipzig 1886 und zahlreiche Aufsätze in Musik- und Tageszeitungen.

[2]) Gumprecht, Carl Loewe in „neue musikalische Charakterbilder", Leipzig 1876, S. 105 ff.; Ambros, Carl Loewe der Romantiker in „kulturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart" Leipzig 1860, S. 97 ff.

[3]) Lebende Bilder, J. C. G. Löwe, in NZfM 1835, Nr. 25/26.

[4]) Artikel C. L., in Schillings Universallexikon der Tonkunst, Bd. IV., Stuttgart 1840 und 1843. Vgl. derselbe, König Mys von Fidibus oder drei Jahre auf der Universität, Wahrheit und Dichtung; Gera 1838.

[5]) Carl Loewe in „Die Komponisten der neueren Zeit", Heft XIV/XVI, Kassel 1857.

[6]) Loewes Bedeutung für Stettin, abgedruckt in Giesebrechts Gedichten, Stettin 1867², Bd. II, 103 ff.

[7]) Carl Loewe Deutschlands Balladenkomponist (in Reimanns Sammlung berühmter Musiker, Bd. IV.) Berlin 1898.

Runzes[1]) kleine Biographie bringt zwar viel Neues, aber auch für sie gilt leider das, was bereits über die anderen Runzeschen Publikationen gesagt worden ist.

So ist also noch eine beträchtliche Lücke in der Loeweliteratur, die bei Loewes Bedeutung einen nicht zu unterschätzenden Beitrag zur allgemeinen Musikgeschichte bildet,[2]) auszufüllen. Diesem Mangel, auf den wir letztlich die vielen falschen und haltlosen Angaben und damit auch die geringe Würdigung in den meisten Lexikas und Musikgeschichten, selbst namhafter Autoren[3]) zurückführen, sollen die beiden ersten Teile dieser Arbeit abhelfen. — Aber auch der Hinweis Spittas[4]) auf Loewes „balladisches Oratorium" blieb unbeachtet. Wohl findet man die Oratorien — teilweise andere, ja mehr als der Meister überhaupt komponiert hat — in allen Nachschlagewerken erwähnt, aber die weiteren Ausführungen darüber sind oft, ja meist unglaublich falsch, alte Rezensionen reaktionärer Kritiker wie Fink und Rellstab oder die ungenauen Darstellungen eines Reifsmann[5]) oder Brendel[6]) aufgreifend, veraltete Aufsätze, deren Autoren selbst „referieren", da ihnen „nur weniges" davon bekannt sei.[7]) Nach Kretschmars[8]) Hinweis auf das Loewesche Oratorium war Arnold Schering[9]) in seiner jüngst erschienenen „Geschichte des

[1]) Reclams Universalbibliothek Nr. 4668, Leipzig 1905.

[2]) Vgl. Chr AMZ VI., Nr. 1, Deiters Rezension von Ls. Sb., in der dieser einen „wichtigen Beitrag . . . zur Erforschung des gesamten Musiklebens unserer Zeit" erblickt.

[3]) Siehe Langhans, Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts, Leipzig 1884/87; Riemann, Geschichte der Musik seit Beethoven, Stuttgart 1901; Nagel-Köstlin, Geschichte der Musik, Leipzig 1910.

[4]) a. a. O. S. 455 ff.

[5]) Allgemeine Geschichte der Musik, Leipzig 1863, Band III; Geschichte der deutschen Musik, Leipzig 1892[2]; die Hausmusik, Berlin 1884; das deutsche Lied in seiner historischen Entwicklung, Leipzig 1861 und Geschichte des deutschen Liedes, Leipzig 1874.

[6]) Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich, von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart. Leipzig 1852 ff.; die Musik der Gegenwart und die Gesamtkunst der Zukunft, Leipzig 1854.

[7]) So z. B. Brendel, a. a. O. S. 351.

[8]) Führer durch den Konzertsaal, Band II, 2, Leipzig 1899. S. 253 f.

[9]) Geschichte des Oratoriums, Band III. von Kretschmars „kleine Handbücher der Musikgeschichte", Leipzig 1911.

Oratoriums“ der Erste, der auf Grund wirklicher Kenntnis aller diesbezüglichen Werke, auch der ungedruckten, in ausführlicherer Darstellung Loewe als Oratorienkomponist gerecht zu werden suchte. Aber auch er konnte nicht auf Einzelheiten eingehen und so blieb auch noch manche, von Schering selbst gestellte Frage offen. Ihrer Lösung sei der dritte Teil gewidmet.

Auf die divergierenden Meinungen, die besonders über die Oratorien Loewes im Lauf der Zeit aufgetaucht sind, werden wir noch zurückkommen. Vorweg sei aber gesagt, dafs diese in den meisten Fällen auf Unkenntnis der gröfstenteils ungedruckten, somit der allgemeinen Kritik entzogenen Werke, oder auf der fälschlichen Wertgleichsetzung eines bekannten Oratoriums etwa Giesebrechtschen Typus mit den anderen Werken beruhen.[1])

Schliefslich sei noch auf das als Anhang gegebene Register zu Loewes Selbstbiographie hingewiesen, dessen Anfertigung geradezu eine Notwendigkeit wurde (namentlich für Teil II.), und mit dem der Verfasser eine von Vielen schon empfundene Lücke ausgefüllt zu haben hofft.

---

[1]) So ist es falsch im allgemeinen von Loewes Oratorien als von „Miniaturoratorien“ zu reden, da diese Bezeichnung nur für einige zutrifft. Ebenso haftet durchaus nicht allen eine „genrehafte Gestaltung“ oder ein „theatralischer Zug“ an. Wir kommen im Einzelnen noch darauf zurück.

I.

Geboren ist der Komponist, dem diese Arbeit gilt, am 30. November 1796 in dem nicht weit von Halle liegenden Städtchen Löbejün. Das dortige Kirchenbuch berichtet unter Nr. 63 o. J.: „Den 30. November ist dem Herrn Kantor Andreas Löwe[1]) von seiner Ehefrau Marie geborene Leopold ein Söhnchen geboren und nemlichen Tags auch noch getauft und Johann Gottfried Karl genannt worden. Die Pathen sind 1. Hr. Konrektor Reichel, 2. des vorgenannten Ehefrau, 3. Meister Leopold, Bürger und Seiler allhier."

Der Vater Andreas Löwe war „Kantor und Schulkollege" seit 1772. Er mufs allen Berichten nach ein sehr musikalischer als auch gebildeter Mann gewesen sein. Er hatte sich ursprünglich auf das theologische Studium gerüstet, dann aber, um sich und seine völlig mittellose Mutter erhalten zu können, das Kantorat in Löbejün übernommen, das ihm „seines ausgezeichneten musikalischen Talentes wegen" angeboten worden war.[2]) Am 19. Juli 1775 vermählte er sich laut Kirchenbuch mit „Marie Eleonore Leopold(in), Meisters H. Hieronymus Leopold, Bürgers, Brauers und Windmüllers einziger Tochter". Sie war eine herzensgute, eigensam visionär veranlagte Frau, die die Phantasie des Knaben aufs höchste nährte und geradezu zum „Schauen" von Geistern und Elfen (wie wir es aus den Geisterballaden kennen) erzog, während der Vater aufs Können

[1]) In den Löbejüner Akten, die doch mafsgebend sind, ist der Familienname immer mit ö geschrieben, erst 1783 mit oe, dann bald wieder mit ö. Ludolf Andreas schreibt sich stets so. Die Auslassungen Runzes über die Schreibweise sind somit hinfällig. Doch behalten wir die Schreibweise mit oe bei, weil der Komponist selbst sich so schrieb.

[2]) Nach Aufzeichnungen Loewes in L. r. S. 23 (vgl. Runze, C. L., Seite 6).

das Augenmerk richtete und aufser der tiefen Frömmigkeit jenen Grund ernsten Strebens in Wissenschaft wie Kunst legte, auf dem allein das Talent sich entwickeln konnte. Aus dieser überaus glücklichen Ehe stammten 12 Kinder,[1]) als jüngstes unser Johann Karl Gottfried. In seiner Selbstbiographie gibt er jene bekannten, trauten, oft zitierten Schilderungen aus seiner Jugendzeit, die hier übergangen werden müssen. Den Hauptunterricht erteilte sein Vater ihm privatim, da der nur langsam vorwärts schreitende Unterricht bei den „Blähschafen" für den aufgeweckten Knaben nichts taugte, und er im stillen wohl schon damals „weitergehende Pläne" mit diesem vorhatte.[2]) Dabei richtete er sein Hauptaugenmerk auf die musikalische Ausbildung, die bald bei der grofsen Begabung des Sohnes so gute Resultate zeitigte, namentlich in der Vokalkunst, dafs der Ruf von seinem Talent bis in die kleine Residenz Köthen drang, dessen Kantor Lehmann ihn im Herbst 1807 durch eine Abordnung seiner Kurrende „berufen liefs" und auch zu sich ins Haus nahm.[3]) Sonderlich gut mag er es nicht gehabt haben und sonderlich viel scheint er auch nicht gelernt zu haben.[4]) Denn schon nach zwei Jahren holt ihn sein Vater ab und führt ihn der Stadt zu, die nun die segensreichste Quelle werden sollte für den nach Bildung lechzenden Knaben: nach Halle. Im Schol. Lat. Album 1801/23 der Franckeschen Stiftungen finden wir ihn unter Nr. 14655. Danach wurde er am 13. Oktober 1809[5]) in die IIX auf-

[1]) Nachweisbar sind nur 11 Kinder. Doch sind die Jahrgänge 1790/91 der Kirchenbücher lückenhaft und wir wissen von Loewe bestimmt, dafs er das zwölfte Kind war. Von den anderen Geschwistern begegnen wir in Akten und Sb. nur noch der Marie Luise, die den Tod ihres Vaters anmeldet (2. Dezember 1826); dem Kandidaten Ludolf Andreas, der 1796—1800 an den Stiftungen in Halle Unterricht in Musik u. a. erteilte „mit grofsem Erfolg", wie es in einem Zeugnis heifst, und dem ältesten Sohne August Friedrich, später Pastor zu Laiha. Er war ein Schüler des berühmten Righini und eine Zeitlang Gesanglehrer Loewes.

[2]) Siehe Sb. S. 23 (vgl. L. r. S. 8) über das damalige musikalische Leben in Löbejün. Über die Kurrende sind nur spärliche Aufzeichnungen vorhanden in Wilkes Geschichte der Stadt Löbejün, die in II. verwendet sein sollen.

[3]) Siehe Sb. S. 20.

[4]) Siehe Sb. S. 16 ff.

[5]) Also nicht 1810, wie Loewe selbst an einer Stelle (Sb. S. 26) angibt und wie es Runze und andere aufgenommen haben, trotzdem die

genommen und in den Stadtsingechor nach bestandener Prüfung bei Türk. Als Wohnung ist „Stadtschule“ angegeben.[1]) Vom Jahre 1810/11 ab, nachdem König Jérôme von Westfalen resp. der Präfekt von Gossler Loewe ein Stipendium von dreihundert Talern bewilligt hatte, lebte er ganz bei Türk. Er trat aus der Schule aus und widmete sich vollständig den Musikstudien, die sehr umfangreich und ernst gewesen sein müssen. Daneben erfuhr er die gröfste Förderung bei Joh. Fr. Reichardt, in dessen „paradiesischem“ Heim der Knabe ein gern gesehener Gast war. Wir kommen auf all das des Näheren noch zurück im zweiten Teil der Arbeit. Da trafen ihn zwei harte Schläge: das mit dem Falle Jérômes auch verlorene Stipendium, und der Tod des Lehrers am 26. August 1813. So blieb ihm nichts übrig, als im Sinne seines späteren Wortes[2]): „Die geläuterte Kunst wurzelt nur auf dem gesicherten Grunde wissenschaftlicher Bildung“, wieder zur Schule zurückzukehren.

Am 18. Oktober 1814 wird er „achtzehnjährig zum zweiten Male“ in die Stiftungen aufgenommen. In dem Jahre zwischen Türks Tod und der Wiederaufnahme bereitete er sich privatim daraufhin vor mit Hülfe des Studiosus Karl Pflug[3]) und des durch die lateinische Übersetzung zu „Schneiders Weltgericht“ bekannt gewordenen Prof. Karl Niemeyer. Er zog ganz auf das Waisenhaus und hat sich „bis zur Universitätszeit weiter gar nicht mit der Musik beschäftigt“.[4]) Das nötige Taschen-

---

weitere Darstellung Loewes (Sb. S. 37 z. B.) diese Annahme unmöglich macht. Wie er das Todesjahr Türks mit 1814 angibt statt 1813, so hat er auch hier sich geirrt. Immerhin bleibt es doch staunenswert genug, wie Loewe aus der Erinnerung heraus oder doch nur auf grund spärlicher Aufzeichnungen nach so vielen Jahren die Daten noch so geben konnte.

[1]) Wenn Loewe dagegen in Sb. S. 27 angibt, bei Türk gewohnt zu haben, so ist das so zu erklären, dafs er nach der Aufnahme in die Stiftungen zunächst in der Stadtschule wohnte (wie überhaupt die Jüngeren), und dann, nachdem Türk das grofse Talent erkannt hatte, von diesem zu sich ins Haus genommen wurde, „zu den andern Sängern des Chors.“

[2]) Sb. S. 56.

[3]) Mufs ein bekannter Studiosus gewesen sein. Siehe Hallesches Patriotisches Wochenblatt 1818, S. 201; 1820, S. 384 u. a.

[4]) Sb. S. 56.

geld verdiente er sich mit Lektionen, die er unter anderem den Töchtern des Kanzlers Niemeyer gab, in dessen Familie er viel verkehrte, wie durch provisorische Verwaltung der durch Türks Tod verwaisten Organistenstelle an der Marktkirche und der Direktion der Kirchenmusiken. Aus dieser Zeit datiert auch die Freundschaft mit dem Professor der Philosophie Maafs (der im selben Hause mit Niemeyer wohnte), dem eigentlichen Entdecker Loewes, und dessen Schwiegersohn, dem Musikdirektor Naue. So war Loewe schon als Primaner in den musikalischen Kreisen „gesucht, ja unentbehrlich" und konnte, als er Michaelis 1817 das Testimonium maturitatis gewonnen hatte,[1]) einem sorgenfreien und angenehmen Leben zueilen, zumal er nunmehr noch Stipendien beziehen konnte.[2]) Laut Immatrikel vom Jahre 1817 ward Loewe als 60. Student am 17. Oktober dem Wunsch des Vaters wie seiner inneren Überzeugung gemäfs als Theologe immatrikuliert.

Die Begeisterung, die das Wartburgfest überall wachrief, ergriff auch Loewe und liefs ihn in eine Burschenschaft eintreten, aus der er jedoch wegen der „beengenden Fesseln des Komments" und aus anderen Gründen bald wieder austrat. Mit grofsem Eifer hörte er die Vorlesungen, die ihm die Professoren alle „freigaben": „Ein akadem. Vortrag bringt ein ganz neues Leben, einen frischeren, ich möchte sagen artistischen Hauch in den Zuhörer. Eine gewisse Denkfreiheit löst den Zwang zu denken, wie man ihn in der Schule erduldet, so wohltätig ab, dafs man sich wie geistig neu geboren fühlt."[3]) Und Keferstein, der Schumann so nahestehende Kritiker, berichtet[4]): „Hier traf Ref. in den theologischen und philo-

[1]) Nicht mehr auffindbar, ebensowenig als die Erwähnung seines Namens unter den Abiturienten (Bd. 1806—22). In der Immatrikel trug Loewe ein unter „Zeugnis der Reife": „Von der Hauptschule im Hallischen Waisenhaus." Einem bisher unbekannten Bericht Loewes nach (im Archiv der Kgl. Akademie der Künste zu Berlin und von dieser in dankenswertester Weise zur Verfügung gestellt) bezog er die Universität „mit dem Muritätszeugnis Nr. II."

[2]) Sb. S. 59.

[3]) Nach Aufzeichnungen Loewes, bei Runze, Carl Loewe S. 20.

[4]) Schillings Universallexikon der Tonkunst, Stuttgart 1841, Artikel Loewe.

sophischen Kollegien eines Knapp, Niemeyer, Gesenius, Maafs, Gruber u. a. täglich und stündlich mit ihm zusammen, und diesen abermals eifrig betriebenen wissenschaftlichen Studien haben wir unstreitig die Tiefe und Wahrheit zu verdanken, mit welchen Loewe späterhin in den hebräischen Gesängen und in den Vokaloratorien das alt- und neutestamentliche Leben ergriffen und geschildert hat. Loewe gewann dabei überhaupt jene höhere **allgemein-wissenschaftliche Bildung,** welche sich im Geiste seiner Kompositionen und Leistungen vielfach zu erkennen gibt und ohne welche sich in unserer Zeit nicht leicht ein Künstler geltend zu machen vermag."

Alle freie Zeit, namentlich die Abende, benutzte er zur Weiterbildung in der Musik. Als Freunde standen ihm zur Seite die später auch zu gewisser Bedeutung gelangten Musiker G. Nauenburg und G. Oehlschläger. Eng schlofs er sich an Naue an, in dessen damals neugegründeter „Singakademie"[1]) er bald als erster Solist glänzte, ja solche Leistungen aufwies, dafs der Hallische Schulinspektor Bernhardt in einem im Stettiner Ratsarchiv jetzt befindlichen Schreiben sagen konnte: „In Halle gilt er übrigens unendlich mehr als unser Musikdirektor Naue. Wäre eine solche Stelle hier zu besetzen, so erhielt sie kein anderer als Loewe. Prof. Marx sagte einmal, dafs L. in der musikalischen Welt einst Epoche machen würde. Unsere Winterkonzerte waren zum Erdrücken voll, so oft er sich hören liefs; seine herrliche Stimme bezauberte und rifs alle hin."

Neben diesem öffentlichen Wirken wurde für Loewe nun von gröfster Bedeutung der „Gesangs-Quartett-Zirkel" unter der Leitung von A. B. Marx, in dem er Julie von Jacob nähertrat, der Tochter des Professors der Staatswissenschaften,[2]) einem „in jeder Beziehung ungewöhnlich begabten Mädchen", die als Sopranistin Bedeutendes leistete und in den Bergkonzerten öfters erwähnt wird.[3]) Bald fand er Gegenliebe,

[1]) Vgl. Schwetschke, 100 Jahre Bergkonzerte, Halle a. S. 1910, S. 21 ff., haupts. 24.

[2]) Bekannt durch die Zurückweisungen, die ihm Goethe in den Xenien widerfahren liefs.

[3]) Siehe Schwetschke, a. a. O. S. 23.

und diesem Liebesfrühling haben wir zum besten Teil den Durchbruch und das Erblühen der Loeweschen Muse zu danken.

Am 27. April 1819 trat dann Loewe laut Stammrolle[1]) als Freiwilliger in den Heeresdienst ein, ward als 237. Jäger in die 4. Kompagnie der 4. Jägerabteilung eingestellt und am 1. April 1820 „in seine Heimat“ entlassen.

In Stettin war nun Anfang des Jahres 1820 die Stelle des Kantors an der St. Jakobikirche erledigt und ausgeschrieben (nicht die des städtischen Musikdirektors mit dreierlei Amtstätigkeit, wie Runze und andere berichten. Dieses Amt wurde ja erst begründet!). Loewe mag von dem oben schon genannten Schulinspektor Bernhardt von der Vakanz dieser für ihn wie geschaffenen Stelle gehört haben und reichte unterm 29. April d. Js. seine Bewerbung ein.[2]) Eine Reihe von Schreiben werden gewechselt, die den Kandidaten siegreich gegenüber dem mitbewerbenden Organisten Bach aus Berlin zeigen. Loewe bittet noch um Zugabe einer Lehrerstelle. Da die des Gesanglehrers am Gymnasium nur mangelhaft resp. gar nicht besetzt war[3]) und Loewe von dem hochgeachteten Kanzler der Universität Halle, Niemeyer, besonders empfohlen war,[4]) so erhielt er dieses Lehramt zugesagt. Weitere Gutachten wurden eingeholt. Solche liegen vor von dem bekannten A. B. Marx und von Zelter, bei dem er sich einer Prüfung unterziehen mufste, die „glänzend“ verlief, und bei der er u. a. vor der versammelten Singakademie die „schwerste Tenorarie“[5]) aus der damals noch völlig unbekannten Matthäuspassion prima vista zu singen hatte.

Vor der Reise nach Stettin, zu der ihm Niemeyer das

[1]) Stammrolle der 4. Compagnie der 4. Jägerabteilung vom Jahre 1819, im Archiv des Magdeburger Jägerbataillons Nr. 4, deren Übermittlung Verfasser Herrn Ullrich Schwetschke verdankt.

[2]) Im Stettiner Ratsarchiv Musikdirektor und Organistenstelle, Vol. II, woselbst ich dank dem Entgegenkommen des Herrn Direktor Patschke alle diesbezüglichen Akten und Briefe einsehen und kopieren durfte. Bei Runze, Carl Loewe gröfstenteils abgedruckt, wie auch die Gutachten von Marx und Zelter.

[3]) Siehe Darstellung Giesebrechts in „Loewes Bedeutung für Stettin“ (1866), Gedichte, Stettin 1867 Bd. II, 103 ff.

[4]) Siehe Einführungrede Kochs, Stettiner Gymnasialprogramm 1822.

[5]) Vielleicht Nr. 26? („Ich will bei meinem Jesu wachen.“)

Geld gab,[1]) und zu Zelter, besuchte er noch Keferstein in Jena, wo er dann jene bekannte, oft dargestellte Unterredung mit Goethe hatte.[2])

Anfang November 1820 zieht Loewe in Stettin ein. Inzwischen hatten sich die Verhältnisse für ihn sehr günstig gestaltet. Die Behörden hatten nämlich angesichts der zerrissenen, traurigen, nur in exklusiven Kreisen geförderten Musikverhältnisse und der nun so günstigen Gelegenheit in dem allseits so Empfohlenen den rechten Mann zu bekommen, zu einer Neuschaffung der Verhältnisse sich vereinigt, zur Gründung „der amtlichen Funktionen eines Musikdirektors“ und beschlossen: das Amt des Organisten in Jakobi, des Gesanglehrers im Gymnasium und des Lehrers, der im Seminar für Elementarlehrer den Unterricht im Orgelspiel und im Gesang zu erteilen hatte, in eine Hand zu legen.[3]) Das Kantorat sollte ein anderer erhalten und Loewe bis zu dessen Besetzung es interimistisch verwalten. Am 24. Oktober 1820 war seine Aufnahme ins „philologische Seminarium“ genehmigt worden. Loewe wurde zunächst als Schulamtskandidat angestellt, nachdem er sich bei dem Schulrat Koch einer schriftlichen und mündlichen Prüfung unterzogen hatte, und mufste aufser in der Musik noch in der Naturgeschichte[4]) und, wie Runze aus einem Brief Loewes an Zelter mitteilt, auch im Griechischen und in der Universalhistorie unterrichten. Daneben bereitete er sich ernsthaft aufs theologische Examen vor, während er die Hauptzeit auf die Ausarbeitung zweier Lehrbücher verwendete: der Gesanglehre fürs Gymnasium und der Klavier- und Generalbafs-Schule fürs Seminar. Gröfste Anregung fand er zu diesen Studien durch Männer wie K. E. A. Schmidt,

[1]) Wie Verfasser aus einem von ihm unter „derzeit noch ungeordneten Akten des Staatsarchivs“ gefundenen Briefe ersieht.

[2]) Siehe Eintrag in Goethes Tagebuch 1820, 16. September; Goethe Runze, und Loewe; GsAXI; Wellmer, Goethe und Loewe, Wormser Zeitung, 1908, 238. Vgl. aber auch Triest, Aufzeichnungen in „N. Stett. Ztg. 1887, 8. November. Vgl. Görlich, Goethe und Loewe, Preufs. Lehrerzeitung 1899, Sonntagsblatt, S. 374 ff.

[3]) Giesebrecht, Loewes Bedeutung für Stettin, S. 108.

[4]) Aus späterer Zeit haben wir von ihm eine Abhandlung über die Vogelstimmen, abgedruckt in MkV, 296 ff. Vgl. A. Moritz, Illustriertes Tagebuch der Reisen in Norwegen, Stettin 1853, S. 352.

Heydemann und Grafsmann in wissenschaftlicher, durch Giesebrecht in künstlerischer Hinsicht. Das übrigens 1404 schon begründete Stettiner Gymnasium genofs damals „geradezu Weltruf“ wegen seiner hervorragenden Kräfte, so dafs die Vermutung Bulthaupts vom Verlust der wissenschaftlichen Atmosphäre blofse Hypothese ist, während die einer Verengung der künstlerischen Atmosphäre, wie in II. dargestellt sei, auf Tatsachen beruht. Während dieser Lehrzeit scheint Loewe sich Grafsmann[1]) am nächsten angeschlossen zu haben, mit dem er akustische Versuche über Klang und Schwingung machte, was ihm später zu statten kam bei Abnahme der Orgeln und Erfindung neuer Stimmen, ja was er sogar in geistreicher Weise in seinen Balladen verwertete, z. B. in der „Gruft der Liebenden“.[2])

Inzwischen waren die Verhandlungen zwischen Stadt und Staat, die neue Musikdirektorstelle betreffend, fortgeschritten Loewe mufste noch Eingaben machen für die neuen zwei Ämter. Die Stadt- wie Schuldeputation ist voller Anerkennung über die schon erreichten Erfolge. Im November wird er vom Jakobi-Kirchenkollegium gewählt, er avanziert zum ordentlichen Mitglied des Lehrerkollegiums, als zu den sogenannten „superioribus scholae“ gehörig.[3]) Am 14. Februar 1821 wird er zum Musikdirektor ernannt, Ende April auf die in 22 Paragraphen gefafsten Bestimmungen verpflichtet — mit der, wie wir noch sehen werden, für später in gewissem Sinn verhängnisvoll gewordenen Verpflichtung: nie für die Stettiner Bühne zu schreiben — und am 22. Mai wird der „bisherige Kantor“ als Musikdirektor, Organist und Gesanglehrer auf Lebenszeit be-

[1]) Bekannt durch seine krystallographischen Untersuchungen. Seine Söhne waren noch bedeutender, besonders H. Günther, vgl. Lexikonartikel Gr.; ferner Wandel, Studien und Charakteristiken S. 226 ff. Daselbst auch Aufsätze über die obengenannten Kollegen Loewes. Vgl. den Beitrag des Heidelberger Philologen Gustav Uhlig in „Schülerjahre, Erlebnisse und Urteile namhafter Zeitgenossen“, abgedruckt Heidelberger Tageblatt 1911, Nr. 259, S. 2 f.

[2]) GsA VI, 47, bei deren Schluss er die Auflösung des letzten Nonenaccordes „erhorcht“ haben will „in der Schwingung der Saite A, die nach der Akustik die Oktave A, die Quinte E und die Dur-Terz Cis deutlich hervorschweben läfst“ (Anmerkung des Komponisten).

[3]) Laut Schreiben Kochs im Stettiner Ratsarchiv (Vol. II).

stätigt. Als Gehalt bezog er zunächst 850 Taler, das von 1850 ab infolge der Übernahme des Kantorats von Liebert, des Abendgottesdienstes (seit 1861), der akzidenziellen Kopulationsgebühren auf 1152 Taler stieg, welche Höhe blieb, trotz der Pensionierung als Seminarlehrer, nach Verlegung des Seminars nach Poelitz, da der König aus seiner Privatschatulle das Fehlende ergänzte. Dazu kamen dann noch die nicht unbeträchtlichen „Stunden- und Verlagsgelder".

Das Kontorat erhielt Liebert.[1])

Am 4. August o. J. wird Loewe bei der Säkularfeier der Vereinigung Pommerns mit dem Preufsischen Staat vor versammelter Schule als öffentlicher ordentlicher Lehrer mit höchst anerkennender, fast klassisch anmutender Ansprache vom Schulrat Koch eingeführt.[2]) Für den September nimmt er Urlaub „wegen wichtiger Familienangelegenheit": er reist zu seiner Braut nach Halle, wo am 6. September die Hochzeit stattfand.[3])

Aus dem schon erwähnten Brief an Zelter ersehen wir, dafs in Stettin keineswegs geregelte Verhältnisse vorhanden waren: In den Schulen fand Loewe alles „verwahrlost". Aber auch mit dem öffentlichen Musikleben stand es nicht besser. Giesebrecht berichtet: „Die Kunst blieb zumeist in den Privatwohnungen (Tilebein, Kugler, Triest und Ritschl) oder in geschlossenen Vereinen (Loge, Gesangverein seit 1800); von öffentlichen Konzerten erinnere ich mich nicht viel gehört zu haben. Die geistliche Musik beschränkte sich, aufser dem Orgelspiel und dem Gesang der Gemeinde bei den

[1]) Über dessen Verhältnis zu Loewe. Siehe Wandel, „Loewe als Organist" im Schulblatt der Provinz Brandenburg, 1885, S. 476 ff. Vgl. auch Register zu Sb.

[2]) Stettiner Staatsarchiv „Bibl. G. c. 17".

[3]) Hallisches patriotisches Wochenblatt 1821, S. 843, Näheres Sb., S. 89. Die kulturhistorisch sehr interessante Hochzeitszeitung findet der Leser im Nachtrag III. abgedruckt. Julie starb aber bereits am 7. März 1823. Darnach vermählte sich Loewe mit der Sängerin Auguste Lang (gestorben 1895) vgl. Sb. S. 96 ff. Von den dieser Ehe entsprossenen Kindern lebt noch die älteste Tochter Julie, verw. Frau Oberst von Bothwell, geboren 1825. Neben ihr kommen als direkte Nachkommen nur noch ihre Tochter Frau Zara Mebes und die zwei Töchter ihrer Schwester Anna, Fräulein E. und F. Ulffers in Betracht.

sonntäglichen Gottesdiensten auf die Graunsche Passion, welche Charfreitags unter Leitung des Musikdirektors Haag in der Schlofskirche ausgeführt" wurde.[1]) Mit ganzer Kraft widmete er sich der Besserung der Zustände. Es schwebte ihm dabei folgendes Ideal vor Augen: das einer **allgemeinen Volkskunst,** einer völligen Durchdringung des Lebens mit Musik, in erster Linie mit Vokalmusik,[2]) zum Zweck der **sittlich-religiösen Wiedergeburt** des Volkes. So ist Loewes ganze Kunst aufzufassen.[3]) — Zunächst knüpft er an die gegebenen Verhältnisse an, im Gymnasium, Seminar und Kirche. Den „Zentralpunkt" bildete der Gesangsunterricht, der „die Gefühle für Religion und Menschenliebe aufs unmittelbarste entfaltet."

Interessant ist, wie Loewe den Unterricht erteilte. Er betrachtete ihn formell als einen Teil des Religionsunterrichts (weshalb die Israeliten meist wegblieben). Die erste Viertelstunde widmete er der Theorie: Kenntnis von Noten, Tonsystem, Tonarten, Solmisation, Bildung des Organs (Vokalisation, Aussprache); die zweite Viertelstunde dem Choral, den er nicht nur aus kirchlichem Interesse aufnahm, sondern weil er in ihm die Grundlage aller Musik sah. Der letzte Teil der Stunde galt dem Figuralgesang, mit dem Volkslied resp. Kinderlied als Ausgangspunkt. Loewe war hierin ein ganz ausgezeichneter Pädagoge.[4]) Die vielbewunderte Friedr. Zimmersche Kindermusikschule und neuere Erscheinungen, die den Unterricht im Vokalen dem instrumentalen voraus oder parallel gehen lassen, und sich im Einzelnen der Begriffs- und Anschauungswelt der betreffenden Altersstufe in psychologischer Weise bedienen, gehen stillschweigend auf Loewe zurück, dessen Gesanglehre viel

---

[1]) a. a. O. S. 108.

[2]) Siehe Loewes Gesanglehrplan im Gymnasialprogramm 1826/27, neu abgedruckt von Direktor Dr. Eskuche im Stettiner Stadtgymnasialprogramm 1910/11.

[3]) Vgl. den wertvollen Aufsatz Schemanns über „Die Bedeutung der Ballade für unsere Zeit und unsere Zukunft" in B. B. XX, 36 ff.

[4]) Lüpke, persönliche Erinnerungen, in Musikpädagog. Blätter I, 2; Anton, Blumes Erinnerungen in Wormser Zeitung 1908, Nr. 237; vgl. auch BAMZ II, 5.

benutzt wurde und 5 grofse Auflagen erlebte. Eine umfassende Darstellung dieser Wirksamkeit behält sich Verfasser auf Grund zahlreichen Materials vor.

Zur Übung im vierstimmigen Gesang diente der Chor, der diejenigen Schüler vereinte, die sich freiwillig zu ihrer weiteren Ausbildung meldeten und deren Zahl 50 bis 60 betrug.[1]) Sie sangen bei den Schulfeiern, in der Kirche, bei den gewöhnlichen Gottesdiensten wie an Festtagen und in den Konzerten. So rief Loewe sozusagen eine musikalische „Erweckung“ hervor. Wie die Schule, der die durch Loewe geschaffene Begeisterung drei Jahrzehnte später die Primaner aus den Sprechsälen der demokratischen Schwätzer vom Biertisch weg wieder zuführte,[2]) so ist vor allem die Kirche zu gröfstem Dank verpflichtet. Er brachte ihr tatsächlich an Stelle des „trostlosen, kalten utilitaristischen Zuges“ neues Leben.[3]) Seine theologische Schulung zeigte ihm den Weg: Als Schüler eines Niemeyer und andererseits eines Knapp wufste er das moderne, d. h. fortschrittlich Gute des Rationalismus (das Anknüpfen an die realen Verhältnisse) zu verbinden mit der Wärme und Herzlichkeit des Pietismus, und so erreichte er mit Hülfe der damals glücklicherweise gleichdenkenden Geistlichkeit, dafs „die öden Gemeindeplätze“ nun bald „in ihren weiten Räumen“ von Besuchern aller Stände dicht besetzt waren,[4]) namentlich bei der musikalischen Vesper, die Loewe neben dem liturgischen Gottesdienst und dem „teuren Kirchenkonzert an Werktagen einrichtete, um die geistliche Musik weit ins Volk zu tragen“. Deshalb vereinfachte er auch, wie wir aus den neu aufgefundenen Briefen Loewes an den Oberpräsidenten Sack[5]) ersehen, die von Friedrich Wilhelm III. in seiner so bedenklichen Agende gegebene Liturgie, die bei der mangelhaften musikalischen

[1]) Gymnasialprogramm 1826/27.

[2]) Giesebrecht, Anmerkungen zu seinen Gedichten Bd. II, 446 ff.

[3]) Siehe die Darstellung über die Stettiner Verhältnisse und die liturgischen Reformen (mit neu aufgefundenen Briefen Loewes) von Dr. Steffens in Monatsblätter der Gesellschaft für Pommersche Geschichte, 11. November 1909.

[4]) Wellmer, Hl V, 110.

[5]) Staatsarchiv, (Oberpräsidialakten). Vgl. Anm. 3.

Bildung der Kantoren und Organisten in Pommern „zu einer allgemeinen Einführung nicht paſste“, zumal sie in mehreren hier ganz fremden Schlüsseln notiert sei, zu drei-, zwei- und einstimmigem Gesang, der, nachdem Loewe durch sein Gutachten über Logiers System im Ministerium als Autorität „aus der Schule des um den ernsthaften Kirchenstil verdienten Direktors Türk zu Halle“ bekannt geworden war,[1]) durch Kabinettsordre vom 24. Mai 1824 eingeführt wurde.

Um nun recht auf die breiten Massen des Volkes wirken zu können, sowohl auf den gebildeten wie auf den gemeinen Mann, namentlich aber auf die der Kirche und der geistlichen Musik Entfremdeten, zog er das Stadtorchester, als dessen Direktor er ja fungierte, mit heran, und unterstützte vor allem die Kurrende. Wie er sich deren Wirken dachte, geht hervor aus einem Zeitungsartikel aus der Feder Loewes vom 29. Juni 1863.[2]) Als Musikdirektor gründete er einen neuen gemischten Gesangverein, den er mit dem oben schon erwähnten Stadtorchester vereinigte und mit denen er „ungezählte, meisterhafte Aufführungen von Werken der klassischen und zeitgenössischen Meister sowie seiner eigenen Werke veranstaltete“. Die Zahl der Singenden betrug ca. 100.[3]) Von den Aufführungen

---

[1]) Vgl. diesbez. Akten im Staatsarchiv; Berichterstattung im Ratsarchiv und BAMZ II, Nr. 4, 5, 6, 8.

[2]) Nach dem Original aus Wellmers Nachlafs vom Verfasser neu abgedruckt im „Generalanzeiger der Stadt Halle“ XXIII, Nr. 164. In Stettin sollte die Kurrende abgeschafft werden. Aus diesem Anlafs schrieb Loewe diesen Artikel (leider ohne Erfolg), aus dem mitgeteilt sei: „in Sachsen, das beinahe 300 Jahre früher zum Christentum gelangte als Pommern, hat jede Stadt von einiger Bedeutung ihren Sängerchor, der beim Gottesdienst den Stamm bildet, an welchen sich der Gemeindegesang anrankt. Bei ihren Umgängen tragen sie die geistlichen Lieder mitten ins Geschäftsleben hinein, die wie Lilien des Feldes am Wege wachsen sollen. . . . Manches Mütterchen, das ihr Obst verkauft, faltet unter der Schürze die fleifsigen Hände. . . . Mancher wohlhabende Bürger oder Geschäftsmann denkt: es waren schöne Tage Deiner Jugend, als Du noch im Chor und in der Kirche mitsangst. . . . Jeder gibt auch gern eine Kleinigkeit in die Büchse des Expektanten . . . man kann nichts schöneres hören als einen rein gesungenen Choral.“ — Vgl. Sb. S. 83, woselbst Loewe ausführt, wie er den Dilettantismus als „Verbindungsglied“ zwischen Kultus und Gemeinde benutzt.

[3]) Laut Bericht aus Stettin vom 22. Juni 1836 in NZfM IV, S. 90.

seien hier nur folgende, bisher ganz unbeachtete hervorgehoben: am 20. Februar 1827 veranstaltete Loewe die erste öffentliche Aufführung von Mendelssohns Sommernachtstraum-Ouverture.[1]) In diesem Konzert führte er auch Beethovens „Neue grofse Symphonie in D-moll ein, in welcher Herr Mendelssohn als Kombattant bei der ersten Violine seinem Nachbarn Bewunderung abnötigte . . . und deren Exekution der Berliner Aufführung bei weitem überlegen war."[2]) Am wichtigsten aber ist die ebenfalls in keiner Biographie erwähnte bisher scheinbar ganz unbekannte frühe Aufführung der an jenem denkwürdigen 11. März 1829 neu erstandenen **Matthäus-Passion.** Sie fand, wie Verfasser aus einem von ihm aufgefundenen Textbuch mit Vorwort von Loewe ersieht, Karfreitag 1831 statt (am 1. April). Leider fehlen in Loewes Aufzeichnungen und Briefen die Jahre 1829 und 1831, so dafs wir nichts Näheres über seine Reise zur Erstaufführung nach Berlin noch über die Stettiner Aufführung wissen.[3]) Von seiner Prüfung bei Zelter her (s. oben) war er für dieses Werk interessiert und Mendelssohn mochte ihn wohl eingeladen haben. Um so freudiger sind die Aufzeichnungen von Seminardirektor Hauffe darüber zu begrüfsen.[4]) Daraus sei mitgeteilt:

„Es drängt mich noch eines Genusses zu gedenken, der mir 1831 zu Teil wurde, durch Anhörung eines Riesenwerkes in der ernsten Musik, das freilich hoch und unerreichbar über

---

[1]) BAMZ 1827, S. 83. Vgl. weiterlin die interessante Darstellung von Loewes Tochter Julie in Tongers NMZ V, S. 106 ff. (Siehe auch Hensel, Familie Mendelssohn I, 152.)

[2]) BAMZ 1827, S. 96.

[3]) Nur bei Erwähnung der Aufführung von Grauns „Tod Jesu", April 1833 (Sb. S. 151) führt er die Passion an, „vor der Grauns Werk zweimal zurückgesetzt und nun vom Publikum mit doppelter Begeisterung aufgenommen worden sei". Loewes Andeutungen (im Vorwort), dafs sich kaum ein leichtes Verständnis des Werkes erhoffen lasse, haben sich leider bewahrheitet. Runzes Annahme (Mk I, 303), Grauns Kantate habe meistens der Bachschen Passion weichen müssen, ist falsch. Es war vielmehr gerade das Gegenteil der Fall!

[4]) Pommersche Blätter VI, 216 17. Daselbst findet sich noch Näheres über die Aufführungen. Das Werk wurde demnach „gleich darauf" auch im Schützenhaus (Konzertsaal) gegeben. Die Aufführung ist in keiner Musikzeitung erwähnt. Dagegen fand Verfasser sie als sehr frühe, dritte erwähnt im Hallischen Kourier 1836, Nr. 62.

die Tätigkeit kleiner Vereine emporragt, wie der von der Sonne bestrahlte Rigigipfel über den Zugersee. Nachzuahmen ist da nichts, nur zu hören und zu staunen: die Matthäus-Passion von J. S. Bach. Noch sehe ich Loewes Augen glänzen, als er uns mitteilte, dafs die Akademie in Berlin das gröfste Werk des Meisters, welches lange im Staube der Bibliotheken geruht hatte, ans Licht gezogen hatte und trotz aller abmahnenden Stimmen selbst namhafter Musikverständiger geprüft, geübt und zur Aufführung gebracht habe.“ „Ich habe das Werk gehört, es ist grofs und prächtig, Stettin soll es auch haben.“ So Loewe. Und Stettin hat es gehört 1831. ..... Die bedeutendsten Musiker und Sänger warb der Meister für die Begleitung und die Solopartien ..... Es gehörte freilich die hohe Begabung, die Ruhe und unverwüstliche Ausdauer eines Meisters wie Loewe dazu, um alle Schwierigkeiten des Werkes zu überwinden .....“ Späterhin führte er, einem alten Textbuch nach, im Jahre 1844 auch die Johannes-Passion auf.

Bereits Anfang der vierziger Jahre[1]) (spätestens 1841/42, wie aus einem neuerdings veröffentlichten Brief Loewes an Bösler in Rostock ersichtlich ist) führte er Schuberts C-dur-Symphonie ein, die er mit grofsem Eifer dirigierte.[2]) Und zwar führte Loewe alle Symphonien im Gegensatz zum allgemeinen damaligen Gebrauch vollständig auf, trotz der gelangweilten Mienen und dem nur geringen Verständnis der Hörer hierfür![3]) Doch unentwegt und „mutig“ setzte Loewe seine erzieherische Mission fort und erreichte damit auch, dafs der „schon lange heimische wohllöbliche Sinn für Musik“ so „genährt und veredelt“ wurde, dafs das Verständnis für die Klassiker, namentlich für Beethoven statt der „Divertissements und Mélanges de thêmes favoris“ so kraftvoll geweckt wurde,[4]) dafs bei solchen Konzerten selbst die Sonne und die frisch-

[1]) Sie war von Schumann gefunden, März 1839 von Mendelssohn erstmalig aufgeführt worden und 1840 im Druck erschienen.

[2]) Siehe Runze, Carl Loewe S. 90, (Schmidts Aufzeichnungen, aber ohne Jahr).

[3]) Siehe Stettiner Bericht BAMZ 1827, S. 96.

[4]) Siehe Iris VI, 165. Schmidts Aufzeichnungen berichten uns auch von der grofsen Liebe, die Loewe für Beethovens letzte Streichquartette hatte, in denen er den Hauch edelster Volkstümlichkeit verspürte.

belaubten Bäume umsonst lockten.[1]) Das wollte damals viel heifsen! Doch auch die Zeitgenossen kamen genug zu Wort: Loewe läfst es sich angelegen sein, dem Publikum die ausgezeichnetsten neuen Werke vorzuführen.[2]) Aber auch mit den neuesten wissenschaftlichen Werken machte er sie bekannt. Kaum war Goethes Faust, II. Teil, erschienen, als er ihn kommentierte, unter Benutzung der schon wieder neu erschienenen Beurteilungen.[3]) Kaum waren Bellermanns Studien über die altgriechische Musik erschienen, so nahm er deren Ergebnisse auf in seinen musikhistorischen Vorlesungen (1841 und 1842/43).[4])

Haben dieselben auch keinen selbständigen und bleibenden Wert, indem sie lediglich die Ergebnisse der Musikforschungen und zum Teil jetzt völlig veralteter (Forkel, Speidel) reproduzieren und popularisieren, so sind sie doch ein wertvolles Dokument riesigen Fleifses und durchaus modern orientiert in der Absicht, auch das grofse Publikum für die Musikwissenschaft zu interessieren, „was aber auch von seiten der Kunst emsiger angebaut und gepflegt werden sollte, als es jetzt der Fall ist.“ Das Ganze wurde als „musikalischer Abend“ gegeben, der Vortrag, als „an sich so unmusikalischer Anfang“ statt einer „rauschenden Ouverture“. Die erste Vorlesung (die 43 Minuten dauerte!) „über die ersten Leistungen in der Musik“ hatte z. B. folgendes Programm: Psalm 46 in der musikalischen Rekonstruktion von Speidel; Kaliope-Hymne (die er „erst griechisch mit antikem Akkompagnement“, dann „deutsch mit neuerer Harmonie“ sang); erste pythische Ode des Pindar (mit „hauptsächlich sich auf das *διατόνον* reduzierender Be-

---

[1]) Wie das oben Zitierte aus dem Stettiner Bericht (Cossmalys?) in NZfM X, 208. Über das auf Loewe zurückzuführende rege musikalische Leben der Stettiner siehe Lorenz, BfHK XV, 111 ff.

[2]) Bericht vom 26. Februar 1836, NZfM IV, S. 90.

[3]) Dieser Arbeit kommt die historische Bedeutung zu, die erste Kommentation zu sein. Kuno Fischer soll an ihr den künstlerischen Standpunkt geschätzt haben. Vgl. auch Runze, Vorwort GsA XI. (Goethe und Loewe); Sb. S. 161 ff., aber auch S. 181 (Kritik Th. Robinsons) und Robert Prutz, stud. phil. Kommentar zum zweiten Teile des Goetheschen Faust von Dr. C. Löwe. Beurteilt Berlin 1834 (Krause).

[4]) Berliner Königliche Bibliothek. „Mss. Loewe A VII, 2.“

gleitung", nach Boeckl und Bellermann; Horatii, ad Caesarem Augustum (aus Possevin, bibl. select.; de la Borde, Essay sur la musique ancienne); Horatii, carmen saeculare; Ambrosii, veni creator spiritus; Einiges aus dem Missale Romanum und zum Schlufs die wirkungsvolle Cantilena Rolandi.

Später sprach er dann ausführlich „über die Messe Gregors I. mit musikalischen Beiträgen und Chören", wie über die mittelalterliche Musik. Den Vortrag über Luther kennt Verfasser, da er ihm (trotz Vollmacht von Seiten der Familie Loewe) vorenthalten wurde, nur teilweise aus Aufzeichnungen von Loewes ältester Tochter Julie, aus denen er unter andern auch die Gedenkrede Loewes bei der Säkularfeier von Grauns Tod Jesu (1855) veröffentlichte.[1]) Danach trieb Loewe für diese Arbeit wirkliche **Quellenstudien**, zum Teil an Originalen, die er nur mit besonderer Fürsprache Friedrich Wilhelms IV. erhalten konnte. Einen bisher unbeachteten Aufsatz aus des Meisters Feder über „Ein feste Burg ist unser Gott" fand Verfasser letzthin in den „Jahrbüchern des Deutschen Nationalvereins für Musik und ihre Wissenschaft".[2])

Diese ganzen Ausführungen zeigen doch wohl deutlich, wie hinfällig die Beurteilung eines Ambros[3]) ist, der in Loewe im Grunde einen „Eremiten" sieht, der nur „durch Buchhändlergelegenheit" mit der Musikwelt in Verbindung steht und dessen Wirksamkeit er sich nicht anders denkt, als dafs die „Studierstube" zugleich der „Konzertsaal" sei, in dem er

[1]) MSfG XVI, Nr. 1, ohne von Runzes Publikation (Mk 1901, Nr. 4), die Verfasser später kennen lernte, zu wissen.

[2]) II, 67 ff. Der Zweck des Vereins: „durch Lehre und Beispiel auf eine allgemeine gründliche Bildung in der musikalischen Kunst, besonders auf Förderung ebensowohl eines allgemeinen positiven Wissens als geläuterten Geschmacks in derselben hinzuwirken" ist bezeichnend für die ernste Kunstauffassung.

[3]) Kulturhistorische Bilder S. 97 ff. Doch ist zu bedenken, dafs dieselben — unter Aufnahme einer falsch verstandenen, für eine spätere Zeit nur geltenden Kritik Schumanns über Loewes Stellung (Ges. Schrift, Bd. IV, 180) — vor Loewes Sb. erschienen sind, also nichts Authentisches bringen konnten. Um so befremdlicher ist es, dafs diese Ausführungen doch immer noch benutzt werden, namentlich zu Lexikonartikeln, ja zu Musikgeschichten.

sich vor seiner Phantasie das Beste aufführen läfst; oder die eines Gumprecht, der ihn ohne Berührung mit dem Kunstleben seiner Zeit sein läfst.[1]) Wer aber Loewes Selbstbiographie kennt, weifs, dafs er mit den gröfsten Geistern seiner Zeit bekannt war (siehe Register). Allerdings scheint ihm (was schon Deiters auffiel) der Umgang mit Gelehrten lieber gewesen zu sein, als der mit Künstlern, wie denn auch seine Schriften „den geistig hochbegabten und gebildeten Mann zeigen, der auch als Schriftsteller Hervorragendes geleistet haben würde".[2]) Seine der Direktion eigener Oratorien, später aber lediglich dem Vortrag seiner Balladen geltenden grofsen Reisen, die in II. noch eine wichtige Rolle spielen, weiteten seinen Blick, führten den Meister an kunstsinnige Höfe (Potsdam, Weimar, London), führten ihn grofsen Musikfesten zu (Mainz, Jena)[3]) und machten ihn mit den namhaftesten Musikern seiner Zeit bekannt, von denen vor allem Spontini, Marschner, Schumann, Mendelsohn und Mosevius genannt sein mögen. Karl Maria von Weber und Zelter kannte er schon von früher her. Liszt lernte er in Stettin kennen, ebenso Chopin.

Überall sieht man seinem Kommen mit Freude entgegen, überall werden ihm grofse Ehrungen zuteil.[4]) Das zeigt sich auch in dem Konklusum der philosophischen Fakultät der Universität Greifswald vom 26. Juni 1832,[5]) aus dem hier mitgeteilt sei:

> „Es hat sich nämlich unser vaterländischer Künstler, der Musikdirektor Löwe zu Stettin durch seine Kompositionen so sehr ausgezeichnet, dafs selbst sein neues Oratorium die Zerstörung Jerusalems der berühmte Spontini zu seinem Bufstagsbenefiz in diesem Jahre gewählet

[1]) Neue Musikalische Charakterbilder, S. 113 ff. Hierin abhängig von Ambros (s. S. 21 Anm. 3). Auch diese Ausführungen werden immer noch viel benutzt, namentlich zu Rezensionen, ja selbst von „Musikhistorikern".

[2]) ChrAMZ VI, Nr. 1 (vgl. damit das Urteil Ehrlichs in seiner „Musikästhetik" S. 118). Vgl. GsA XI, Vorwort).

[3]) Siehe Sb. 1835/37; CW XVII, XVIII, XIX.

[4]) Siehe Leipziger Tageblatt 1835. 28. Juli. Aufruf Schumanns, die „Musikalische Unterhaltung" Loewes zu besuchen. Siehe weiterhin CW XVII, XIX; AWMZ IV, 361, 383; vgl. NZfM Bd. 21, S. 74 ff.

[5]) Akten der philosopischen Fakultät Greifswald 1832, mit gütiger Erlaubnis des Herrn Professor Auwers eingesehen und kopiert.

und aufgeführet hat. Zur Anerkennung solcher Verdienste haben sich die Mitglieder der philosophischen Fakultät der Universität einstimmig bewogen gefühlt,[1]) diesen trefflichen Komponisten mit einem philosophischen Ehrendoktordiplome zu erfreuen und dadurch zu erkennen zu geben, dafs auch hier musikalische Talente beachtet und geschätzt werden."

Das Diplom vom 3. August 1832 (nicht 1829) feiert ihn als:

omnis artis musicae insigniter peritum modorumque cantus ingeniosissima compositione non minus quam singulari psallendi arte et elegantia celebratissimum philosophiae doctorem et artium liberalium magistrum.

In diesen Jahren stand Loewe auf der Höhe seines Ruhms. Durch A. B. Marx in die musikalische Welt eingeführt[2]) mit jenem epochemachenden Op. 1 war er — bei der in diesem Zeitraum unglaublichen Fruchtbarkeit — schnell bekannt geworden. Gust. Nauenburg bringt die erste Biographie[3]) mit dem Endurteil: „L. ist ohne Zweifel einer der reichbegabtesten und genialsten Tonkünstler unserer Zeit." Der Wiener Allgemeine Musikalische Anzeiger begrüfst ihn als einen der „originellsten Komponisten". Ähnlich andere Organe. Gottfried Weber öffnet ihm „voll Verehrung" die Spalten seiner „Caecilia"; Robert Schumann feiert ihn als denjenigen lebenden Komponisten, „der vom Beginne seiner künstlerischen Laufbahn bis zum jetzigen Augenblick deutschen Geist und deutsches Gemüt beurkundet hat."[4]) Die Königliche Akademie der Künste zu Berlin ernennt ihn zum ordentlichen Mitglied.[5]) Keferstein schreibt die für Loewes Hallenser Zeit immer

[1]) Den Antrag zur Ehrenpromotion hatte der von Goethe so gerühmte und dem „Goethekompositeur" sehr zugetane Professor der Philosophie Ernst Stiedenroth gestellt.

[2]) BAMZ I, 116 und II, 181, vgl. Marx, Erinnerungen II, 83.

[3]) NZfM 1835 Nr. 25/26.

[4]) Leipziger Tageblatt 1835, 28. Juli, erste Seite, das Verfasser auf der dortigen Stadtbibliothek daraufhin (im Anschlufs an Sb. S. 192) durchforschen durfte.

[5]) 1837. Akten sind darüber nicht vorhanden, nur der schon S. 9 erwähnte Bericht: „Kurze Andeutungen aus dem Leben des Musikdirektors Dr. Loewe. . . ." Näheres siehe Teil II. (Laut Bericht NZfM X, 40, erhielt Loewe Anfang 1839 den Roten Adlerorden.)

noch grundlegende Biographie in Schillings Universal-Lexikon. Und in der neuen Zeitschrift für Musik lesen wir sogar: „Der Komponist ist so berühmt und als Meister seiner Art bekannt, dafs ich seine Tonschöpfungen nicht zu korrigieren wage. Das mufs alles recht sein.“[1]) Die Leipziger Börsenberichte und Kurszettel melden unter dem Umsatz „ansehnlicher Posten von Gesängen, die früher durch die italiänische Konkurrenz im Kurse niedergedrückt waren“, Loewe als mit „am willigsten“. Fast keinen Konzertsaal mag es damals gegeben haben, wo nicht die „Siebenschläfer“ aufgeführt worden wären.[2]) Seine Balladen (hauptsächlich die volkstümlichen) wurden allenthalben „von tausend deutschen Stimmen mit Liebe und Begeisterung nachgesungen“.[3]) Ja Loewe wurde sogar der Held eines Romans: er ist der Leo Tonleben in Kefersteins „König Mys von Fidibus“,[4]) nachdem er in Gustav Nicolais Kunstroman „Die Geweihten“ als „Kantor Graupner“ schon einmal Porträt gestanden hatte.[5])

Auf den oben genannten Musikfesten zu Mainz und Jena feierte Loewe die gröfsten Triumphe seines, wie er einmal sagt, sonst so einfachen Künstlerlebens. Von da aus breiteten sich seine „Vokaloratorien“ aus, die nicht nur im Norden, sondern auch im Süden viel aufgeführt wurden[6]) und neben den Balladen bei den damaligen zersplitterten Verhältnissen ein schönes Bindeglied bildeten zwischen Nord und Süd.[7])

Nun vollzieht sich der Umschwung, der den bisher so allgemein Bekannten zu einem beinahe „Verschollenen“ werden

---

[1]) 1835 Nr. 43 (Dr. Heinroth über Legenden).

[2]) Siehe CW XVIII, XIX, XX; Vesque v. Püttlingen, Brief III.; NZfM Bd. 46, S. 247 (vgl. Sb.). Darnach erschien das Werk, das geradezu zum Modeoratorium wurde, sogar in drei englischen Übersetzungen und wurde viel in Amerika aufgeführt.

[3]) Laut dem schon Seite 23, Anm. 4 genannten Aufruf.

[4]) Zuerst in CW XVI. erschienen, dann als Buch, Gera 1838 (zwei Bände).

[5]) Berlin 1829; zweite Auflage 1846, Kritik darüber siehe CW X, 229 (mit „Schlüssel“).

[6]) Wie ein Brief Philipp Wolfrums an Verfasser bezeugt (gelegentlich der Aufführung von Loewes „Hiob“).

[7]) So Emil Frommel in einem Zeitungsartikel ohne Jahr und Ort im Besitz der Familie Loewe.

liefs.[1]) Wie war das möglich? Durchgesetzt hatten sich — abgesehen von einigen geradezu zu Volksgesängen gewordenen Balladen wie Heinrich der Vogler, Frieder. Rex, Was ziehet und klinget die Strafse herauf (Komitat)[2]) — die Oratorien „Siebenschläfer“ (nicht so die „Zerstörung von Jerusalem“!), „Eherne Schlange“ und „Apostel von Philippi“ trotz heifsester Fehden der Kritik.[3]) Sie kamen eben einem wirklichen Bedürfnis der Zeit entgegen.[4]) Anders dagegen stand es mit den Balladen. Für sie war die Zeit noch nicht gekommen, die Allgemeinheit noch nicht reif genug. In II werden wir noch sehen, in welch scharfem Gegensatz Loewe mit dieser Epoche seiner Kunst zum allgemeinen musikalischen Empfinden seiner Zeit stand! Da waren es doch schliefslich ganz bestimmte Kreise, zusammengeführt und geleitet von Männern wie Robert Schumann (Leipzig), Mosevius (Breslau), Miltiz (Dresden), Walter von Goethe (Wien)[5]), in denen die Balladen gesungen wurden, und auch da meist erst dann, nachdem man sie in des Komponisten eigenem Vortrag gehört, oder aber längst „mit Loewes Geist vertraut“, Aussicht hatte, sie am nächsten Abend von ihm zu hören.[6]) **Im grofsen Ganzen blieb die Ballade Haus-**

---

[1]) So Schumann in seiner Kritik über das Oratorium „Hufs“, N. Z. f. M. 1842, zweiter Teil S. 119. (Vgl. Ges. Schriften (v. 1854) Bd. IV, S. 180; bei Jansen Bd. II, S. 400 ff.; bei Simon Bd. III S. 124 ff.)

[2]) Ges. Schriften Schumanns Bd. IV, S. 180.

[3]) Die Hauptgegner waren Keferstein (CW), CF Becker (NZfM) für Loewe, und Fink (LAMZ) gegen Loewe. Vgl. den Jahrgang genannter Zeitschriften.

[4]) Siehe Keferstein, Aphorismen über den Entwicklungsgang des deutschen Männergesangs CW XVIII, 219 ff. Vgl. Fink LAMZ, XXXVII, 490 ff.

[5]) Er war ein treuer Schüler und Verehrer von Loewe. Näheres über das Verhältnis W. v. Goethes zu Loewe siehe Sb. an Hand vom Register; Runze GsA XI. Vorwort, sowie L. r. Eine weitere Darstellung vom Verfasser auf Grund neuen Materials erscheint im Goethejahrbuch 1912.

[6]) Siehe die betreffenden Konzertberichte in NZfM XI, 175; LAMZ XXXVII, 535 ff. (ausführliche Darstellung in Sb.). Diese Balladenreisen fielen immer in die heifsen „Hundstage“, so dafs Loewe nicht mit einem grofsen Auditorium zu rechnen hatte und gerade die „Interessiertesten“ „ausgeflogen“ waren (Sb. S. 332).

musik.[1]) Man genofs sie als etwas Uraltes, als eine Wiedererweckung homerischen Bardensangs; man genofs sie als etwas über Zumsteeg und Reichardt weit hinausgehendes Neues,[2]) man „ging ganz auf in ihr“. Aber der Genufs war lediglich ein naiv gefühlsmäfsiger und darin lag unserer Meinung nach das Verhängnis. Als Loewe als einziger Interpret nicht mehr „vorsang“, als in der „Zeit der Stimme“ der Meister des Vortrags ausblieb und man nichts mehr mit den toten Noten anzufangen wufste, flaute rasch die ganze Bewegung ab, wie sie schnell entstanden war. Man hatte sich keine Rechenschaft über das „Wie“ gegeben, man hatte Loewe Balladen singen hören und „nachgesungen“, aber nicht verstanden: **die rationelle Basis fehlte.**[3]) Und so warf man sich mit dem Gefühl, ein

---

[1]) Nur ganz selten begegnet man aufserhalb obiger Kreise, unter denen der des Mosevius vorne ansteht, auf Konzertprogrammen dieser Zeit Loeweschen Balladen; und wenn man solche antrifft, so ist es in Städten, wo Loewe gesungen hatte oder wo man ähnlichen Bestrebungen huldigte. Verfasser fand Belege vorerst nur in Halle (G. Nauenburg), Worms (Liedertafel, die Loewe von dem Gutenbergfest her kannte) und Darmstadt (Gottfried Weber), wo die seinerzeit als Partnerin des Wild berühmte Kammersängerin v. Goldner (Krüger-Aschenbrenner) die in Spohrs Sb. I, 233 als Vortragskünstlerin im Sinne Loewes charakterisiert ist, (freilich unverstanden), für Balladen eintrat, wie Verfasser aus deren ihm vorliegenden Notensammlung ersieht.

[2]) S. LAMZ XXXVII, 536.

[3]) Loewe mochte dieses ahnen und gab deshalb meist von dem Vortrag der Balladen eine kleine Einführung (siehe Triests hinterlassene Aufzeichnungen, Abschnitt 2), oder er liefs zum vorherigen Durchgehen für das Publikum Texte drucken (siehe Plüddemann BB XV, 319; ein solches Exemplar im Besitz der Lübecker Stadtbibliothek). Selbst der von Halle her Loewe näherstehende Sänger Nauenburg mifsversteht ihn und warnt z. B. vor der Bevorzugung des Wahren vor dem Schönen! Mosevius, der Direktor der Breslauer Singakademie und bekannte Wiedererwecker des Bachschen Weihnachtsoratoriums, ist **der einzige Sänger** vor den 70er Jahren, der Loewe ganz verstand und die Balladen in einer Weise interpretierte, die Loewe selbst als Ideal hinstellte. (Siehe Erinnerung an E. Th. Mosevius, Breslau 1859, S. 27). Dieser seinerseits ging, wie wir in II. noch sehen werden, ganz rationell vor. Wer seine theoretischen Schriften hierüber kennt, namentlich die leider noch ungedruckte grofse Gesanglehre und die diesbezüglichen Aufzeichnungen seiner Tochter Julie (die Verfasser demnächst veröffentlichen zu können hofft); wer die schon erwähnten Berichte über die Vortragsabende gelesen und die Sb. sich daraufhin angesehen hat, der wird Plüddemann nur beistimmen können,

Stück jetzt vergangener Mode mitgemacht zu haben, dem ausländischen „Melodienkram“ in die Arme.[1]) Loewe fällt der Vergessenheit anheim.

Wohl wird in den Musikzeitschriften beim Erscheinen neuer Werke seiner zum Teil sehr ehrend gedacht;[2]) wohl wird Loewe zu Aufführungen einer Reihe eigener Oratorien in den folgenden Jahrzehnten nach Berlin eingeladen, allein es waren das nur vereinzelte Stimmen; die Aufführungen — meist nach dem Manuskript, kleine lokale Ereignisse, Freundschaftsdienste eines Eduard Grell. Für die Allgemeinheit war der Name Carl Loewe verschollen.[3])

So war Loewe „vereinsamt“, nur von wenigen in seinen neuen Ideen verstanden, von diesen aber auch sehr hoch geschätzt. Zu ihnen gehörten vor allem Spontini, Marschner, Robert Schumann[4]) und später dann Richard Wagner, der in Loewe „einen verwandten Geist verehrte und liebte“ und

---

wenn er sagt, dafs Loewe seiner Zeit und deren Sängern weit vorausgeeilt war und dafs es schliefslich weniger an der Unempfänglichkeit des Publikums lag, dafs die Balladen so ignoriert wurden, als vielmehr an der Unfähigkeit des Sängers eine solche richtig zu interpretieren, die erst mit dem Sieg des „charakteristischen Gesangs über den schönen“ schwand. (BB XV, 319/20).

[1]) Eine durch die ganze Sb. hindurchklingende Klage; siehe z. B. Seite 178, 315, 338 u. a.

[2]) Namentlich in NZfM (bis zu den 50er Jahren), Echo und WAMZ; während z. B. der „Frankfurter allgemeine musikalische Anzeiger,“ vor allem aber die „Iris“ keinerlei Verständnis für die Balladen zeigt, deren genialste sie als Geschmacksverirrung ablehnt, während sie bezeichnenderweise für die „Siebenschläfer“ nicht Lobes genug findet.

[3]) Sehr bezeichnend hierfür ist die Tatsache, dafs man in Loewes eigener Vaterstadt nichts mehr von ihm wufste. Die Stadtchronik, die 1853 erschien, erwähnt unter „Löbejünern, die sich höheren Studien hingaben und einen Namen erwarben“, unter lauter Lokalgröfsen (deren Bedeutung mit dem Prädikat mittelmäfsig bereits zu hoch gewertet ist) als Nr. 19 August.(!) Löwe Sohn des Kantors, Musikdirektor in Stettin, 1827(?). Siehe Wilcke, a. a. O. S. 253. Auch die Mehrzahl der damaligen Konversationslexiken erwähnt Loewe nicht. Die Musikgeschichten kennen ihn, wenn überhaupt, nur dem Namen und Amt nach oder bringen doch nur sehr mangelhaftes. Eine rühmenswerte Ausnahme macht Ferdinand Sieber (Lehrbuch der Gesangskunst u. a.), der wohl auch um die Wiedererweckung der Balladenkunst Verdienste hat.

[4]) Siehe Sb. an Hand vom Register. Näheres in II.

der der eigentliche Wiedererwecker des, wie er einmal sagte, „nicht hoch genug zu ehrenden Meisters“ werden sollte.[1])

Hand in Hand nun mit der Unfähigkeit von Sänger und Publikum bei der herrschenden „Verwelschung der Musik“ Loewe in seiner Eigenart zu verstehen, geht ein nicht wegzuleugnendes Sichgehenlassen Loewes, das Verfasser jedoch weniger in einem Rückgang der Erfindungskraft gegeben sieht, als vielmehr in einer starken Einbufse der alten, jetzt nur noch sporadisch durchbrechenden Frische und Ursprünglichkeit,[2]) deren Gründe im zweiten Teil näher dargelegt werden müssen. Von den äufseren derselben mufs jedoch hier der Stettiner Verhältnisse gedacht werden. Wie sie sich, seitdem wir sie verliefsen, nunmehr entwickelt hatten, waren sie keineswegs günstig für Loewes Kompositionstätigkeit. Er hatte zu viel auf sich geladen. Rief er schon in seiner besten, frischesten Zeit aus: „Ich müfste nur das Schulmeistern aufgeben können ..... ein Künstler mufs vagabondieren ....“,[3]) jetzt kams Loewe zum Bewufstsein, was ihn „sonst immer klar ahnte“: er war in zu kleine Verhältnisse getreten.[4]) Die Fesseln waren zu eng.[5]) Doch eine Pflicht hielt ihn ab, das „Amt“ mit der unsicheren Stellung eines Künstlers ohne festen

---

[1]) Siehe Eugen Gura, Erinnerungen S. 77 und Vorwort zu seinem Album bei Schlesinger; Lilli Lehmann. Auf der Festbühne von Bayreuth; vgl. GsA VIII, sowie persönliche Mitteilungen an den Verfasser; Porges bei Plüddemann BB XV, 321; Julius Hey in GsA XI; Wolzogen, Erinnerungen an Richard Wagner, S. 32; Hausegger, Gesammelte Schriften (Gedanken eines Schauenden) S. 196 ff. Vgl. NMR I, 98; A. B. Bach, The art Ballad, appendix (letter of Eva Wagner). Dafs Loewe in Wagners Gesammelten Schriften nicht mehr vorkommt, ebensowenig wie bei Liszt, der Loewe schätzte, ja ein „wirkliches Genie“ nannte, erklärt sich daraus, dafs die Ballade vom übrigen Strom der Musik völlig getrennt einhergeht (Plüddemann BB XV, 9) und ist dem nicht verwunderlich, der weifs, dafs selbst Zumsteeg in Loewes Sb. nur einmal vorkommt (siehe Register); vgl. weiter Wellmer, zur Balladenliteratur in „Kunstgesang“ II, 210.

[2]) Neben sehr Schwachem verdanken wir ihm doch noch aus diesen Zeiten eine Reihe von sehr bedeutenden Balladen, Chorwerken und Oratorien, wie wir in II. noch sehen werden.

[3]) Siehe Sb. S. 259.

[4]) Brief aus Wien 1844, Sb. S. 341.

[5]) Siehe Moritz, a. a. O. S. 360; Triests Aufzeichnungen NBMZ (Bock) XXXVI, 218/19.

Beruf zu vertauschen: die Liebe zu seiner Familie. Ihretwegen hatte er seinerzeit die Berufung an das Königstädtische Theater zu Berlin abgelehnt (1830), wie er sich auch nach Zelters Tod — ebensowenig als später bei der Besetzung von Hummels Stelle in Jena, trotzdem er in dieser Zeit auf der Höhe seines Ruhmes stand, — um die Erlangung der Direktorstelle der Berliner Singakademie weiter nicht bemühte, weil beide Stellungen, erstere wegen des fraglichen Einkommens, letztere wegen der „ungeheuren Schuldenlast" ihm unsicher erschien.[1]) — Nachdem Loewe 1847 mit dem bekannten, auf eine Einladung der Königin Adelaide hin erfolgten Londoner Aufenthalt seine „Kunstreise" beendet hatte, wozu ihm aufser dem beschränkten Interesse des Publikums auch ein Zurückgehen seiner Stimme bewogen haben mag,[2]) gleitet er in die Bahnen eines durchaus sefshaften, bürgerlich wohlsituierten Familienvaters hinüber.[3])

Aber nicht nur „in der Welt draufsen", sondern auch in Stettin selbst war Loewes Stellung nicht mehr die alte. Ganz abgesehen von rein persönlichen Feindschaften und einer Gruppe von Gegnern seiner Kunst und Kunstausübung, die jedoch zunächst nicht viel ausrichtete, setzt jetzt inmitten noch „allgemeiner Verehrung" eine Bewegung gegen Loewe in gewissen Kreisen ein, der Loewe später zum Opfer fallen sollte. Sie ist begründet in politischen und religiösen Gegensätzen und ist zu suchen unter den „Anhängern der neuen

---

[1]) Sb. S. 140 ff. vgl. damit die Worte: „jetzt erst, amtlich berufen und bürgerlich sicher gestellt, widmete er sich ganz der Musik und der Komposition", in Loewes „kurzen Andeutungen" [im Archiv der kgl. Akademie der Künste zu Berlin; vgl. S. 9, Anm. 1].

[2]) Wiener Brief Sb. 353. Nach der AWMZ IV, 361, 371, 383 (Kritiken) war aber Loewe nicht nur eine kunstvollendete Deklamation, sondern auch eine wohlklingende, modulationsfähige, wenn auch nicht starke Stimme damals noch eigen. Vgl. Triest a. a. O. Abschn. 2; X, Erinnerungen an E. Th. Mosevius, S. 27; Nauenburg, NZfM 1835, S. 102; Wellmer, Loewes letzten Vortrag in BfHK X, 180.

[3]) Wandel, aus Loewes letzten Stettiner Tagen. Loewe führte ein idyllisches, fast ideal zu nennendes Familienleben. Kleine Episoden siehe NMR I, 99 f. Eine Darstellung derselben gehört nicht in den Rahmen dieser Arbeit, doch wird Verfasser aus den in seinem Besitz befindlichen Aufzeichnungen von Loewes Tochter Julie demnächst ein solches Lebensbild darbieten.

Ideen", den Demokraten und unter den Eichhorn-Hengstenbergianern, den Orthodoxen. Als musikalischer Freund Friedrich Wilhelms IV. und gern gesehener Gast an den Höfen war er, besonders auch wegen seiner „reservierten Haltung", Ersteren verschrieen als reaktionärer Royalist; als Freund und Komponist des „andern Göttern nachlaufenden" Dichters Ludwig Giesebrecht und an dem „lokalen Skandal", durch den so viele verführt worden seien, teilhabend, galt er Letzteren als „unkirchlich, ungläubig", mit einem Wort als: „Lichtfreund".[1]) Müssen wir diesen Vorwurf auch zurückweisen, da Loewe sich überall als tief frommen, echt evangelischen und gerade deshalb aller starren Form abgeneigten Christen zeigt (allerdings mit einem an Richard Rothe gemahnenden, interkonfessionellen, von der Romantik ihm herfliefsenden „ideell-katholischen" Standpunkt, der aber gerade dessen Gröfse ausmacht), so lag der Gegnerschaft der Demokratie doch die Tatsache zu Grunde, dafs Loewe „durchaus gegen die vehemente Umgestaltung aller Staatseinrichtungen war" und der neuen Staatsverfassung „kalt gegenüberstand", indem er eine Neugestaltung der Lage von einer religiös-sittlichen Wiedergeburt des Volkes erhoffte,[2]) eine Konsequenz, die er aus dem

---

[1]) Loewes Sb, die sich ja gröfstenteils aus den Reisebriefen zusammensetzt, die aber vor dieser Zeit liegen, als auch die andern Biographien bringen von alldem nichts. Und doch ist dessen Kenntnis für das Verständnis des Folgenden unumgänglich notwendig, wie dies auch NBMZ XXIII, 180 bestätigt. Aus Giesebrechts Biographie, den Anmerkungen zu seinen Gedichten 1867², Bd. II, 443 ff., der von ihm edierten Zeitschrift Damaris 1862, S. 90 ff. und der dadurch zu ermittelnden Presse, in Verbindung mit Jul. Aufz. ist die Lage zu rekonstruieren. Die Angriffe der Orthodoxen sind versteckt geführt, weil sie die Strafe des Loewe sehr gewogenen Königs fürchten und konzentrieren sich auf den armen Giesebrecht resp. Hasselbach, den Direktor des Gymnasiums. Der Ankläger ist der berüchtigte Dr. Friedländer, ein eigener Kollege. Als Organ diente vor allem das reaktionäre Giebichensteiner Volksblatt für Stadt und Land. Siehe Jahrgang 4, 1, Mitteilungen S. 877—884 und weitere Stettiner Gymnasialia S. 1373 ff. Über die auf die unglaublichen Verdächtigungen hin tatsächlich erfolgte Untersuchung siehe Kern, Giesebrecht S. 253 ff.

[2]) Wie auch die folgenden Zitate aus Jul. Aufz. XVIII, XXI, XLVI. Einen Bericht in Jul. Aufz. über einen späteren Druck der Orthodoxie auf Loewe (Verbot einer Passionsaufführung am Karfreitag), fand Verfasser bestätigt bei Varnhagen von Ense, Tagebuch XIII, 337, 351. Daselbst

Grundprinzip seiner ihm fühlbaren Mission ziehen mufste.[1]) Als dann nach den Märztagen 1847 der neue Geist auch in seine „geliebte Loge“ eindrang, da hatte für ihn die letzte Stunde der guten alten Zeit geschlagen. „Er zog sich in sich selbst zusammen und sprach in Tönen seine Gedanken aus“. Diesem Jahre schwersten inneren und äufseren Erlebens verdanken wir Loewes gröfstes Werk, das Oratorium „Hiob“, das uns Kunde gibt von dem „Geisteswehen im kleinen Studierzimmer.“

Diese Erlebnisse liefsen ihn nach aufsen hin immer „reservierter“ werden. Wohl leitet er nach wie vor seine Konzerte, allein er tritt nicht mehr in die Öffentlichkeit als er mufs. Allen „neuen Sachen“ steht er skeptisch gegenüber. Von der musikalischen Welt hat er Abschied genommen.[2]) So schwindet dann seine Bedeutung für das musikalische Leben Stettins immer mehr.[3]) Dafür sorgte auch die „musikalische Gegenpartei“, die nunmehr in Verbindung mit den politischen und religiösen Gegnern „stark gegen Loewe arbeitete“, nicht nur innerhalb der Stadt, sondern namentlich auch aufserhalb.[4])

---

finden wir viele Mitteilungen über Stettiner Verhältnisse, über die „satanischen Behörden“ z. B. VIII, 364; IX, 257 ff., über das Giebichensteiner Volksblatt und seinen Redakteur XI, 429 u.

[1]) Vgl. S. 15.

[2]) So redet die NZfM z. B. schon 1848 von Loewes glorreicher Vergangenheit.

[3]) Siehe NZfM Bd. 47. S. 217; Echo X, 360.

[4]) Sie hetzte gegen Loewe auch Bülow, der schon Loewe gram war wegen dessen Freundschaft mit der „reaktionären Singakademie“, auf. So allein sind die gehässigen, geradezu unwahren Auslassungen Bülows über Loewe zu verstehen in der Berliner Feuerspritze III. Nr. 45; Briefe und Schriften Bd. IV, S. 223 [vgl. Bd. II, 11], die die Tatsachen auf den Kopf stellen. Vgl. dagegen NBMZ XXIII, 181; AWMZ IV, 361, 371 u. a. neben Triests, Bulthaupts, Wellmers, Runzes Ausführungen. Viele hatten ja unter dieser Gehässigkeit zu leiden (siehe z. B. Briefwechsel zwischen Senft zu Pilsach, dem bekannten Sänger und Schüler Loewes, und Robert Franz, S. 20 u. a.), keiner aber so für die Folgezeit, ja bis auf heute, wie Loewe. In seinen letzten Jahren dachte übrigens Bülows anders und sein Wunsch, Früheres wieder gutmachen zu können (siehe Reinecke, „Und manche liebe Schatten steigen auf“ S. 125) mochte auch Loewe gegolten haben. — Varnhagen v. Ense, Tagebuch VII, 7, legt nahe, dafs gerade auch die politische Gesinnung Bülows dabei eine Rolle spielte.

Wenn Loewe auch im Konzertsaal noch Freuden erlebte,[1]) so beschränkte sich seine Wirksamkeit doch mehr und mehr auf Kirche und Privatkreise.[2])

Sein letztes grofses musikalisches Erlebnis mag das erste pommersche Provinzgesangsfest vom 24./26. Juli 1857 gewesen sein, dessen „Ehrendirektion“ ihm übertragen wurde und wobei er auf heimischem Boden zum ersten und letzten Mal seine „eherne Schlange“ hörte.[3]) Allein nach einem Stettiner Bericht[4]) machten sich die Spuren des in arbeitsvollem Leben rasch herangekommenen Alters stark bemerkbar. Loewe war solchen grofsen Unternehmungen und Leistungen nicht mehr gewachsen. Seine Gesundheit war stark angegriffen.[5]) Und doch arbeitete der „über alle Begriffe fleifsige Mann“ unermüdlich weiter,[6]) bis ihn am 24. Februer 1864 ein Schlaganfall traf. Über ein Jahr zur Erholung benötigend, trat Loewe Herbst 1865 seinen Dienst in Schule und Kirche langsam wieder an. Die Direktion der Konzerte jedoch gab er auf.[7]) Wünschte die Familie selbst ihm „eine längere Lebenszeit zu erhalten,“ spürte Loewe selbst „voll trüber Ahnungen“ den Abend seines Lebens[8]) waren, ganz abgesehen von der brachliegenden Konzerttätigkeit, bei der geringen Disziplin der Schule und der sehr verschiedenartigen zum Teil mangelhaften Vertretungen in der Kirche die Zustände nicht mehr so haltbar[9]) so war die Pensionierung Loewes die einzige Lösung. Und so forderte unterm 25. Februar 1866 der Magistrat

---

[1]) So die gelungenen Aufführungen seiner neuen Oratorien „Hohes Lied“ (Echo VI, 63), „Hiob“ (Echo VII, 47), „Polus“ (Echo X, 96, vgl. dagegen NZfM Bd. 52, S. 111) und der kleinen kirchlichen Werke „Heilung des Blindgeborenen“, „Johannes“ und „Lazarus“ (Sb. 443 ff.). Weiteres siehe Wandel, a. a. O. S. 208 ff.; Wellmer, DMMZ IV, Nr. 51; E. Blume, Aufzeichnungen und diesbezügl. Brief Loewes im Besitz des Verfassers.

[2]) Siehe NZfM Bd. 31, S. 221.

[3]) Jul. Aufz. bieten eine ausführliche Darstellung derselben.

[4]) NZfM Bd. 47, S. 72, 81. Vgl. dagegen Echo VII, 292.

[5]) Siehe Sb. S. 438, 442 ff. (für die spätere Zeit).

[6]) Aus Triests Aufzeichnungen in NBMZ (Bock) XXXVI, 218/19; Sb. 440 ff.

[7]) Vgl. Sb. 452.

[8]) Sb. S. 451.

[9]) Siehe Wandel, aus Loewes letzten Stettiner Tagen, Kap. 3.

Loewe auf, sein Pensionsgesuch einzureichen. Dafs dieser Schritt notwendig war, steht aufser Frage, allein wie die Behörde ihn unternahm, das mufs jeder, der weifs, was Loewe im Stettiner Amt geleistet hat, als taktlos und unschön bezeichnen.[1]) Am 18. April erst reichte Loewe das Gesuch ein mit der Bitte, ihm „in Vollbesitz seines jetzigen Gehaltes zu lassen“ (300 Taler).[2]) Der Magistrat bewilligt dies unter dem 19. Mai, voll Anerkennung für seine „Verdienste um die Ausbildung der Musik, seine Leistungen in hiesiger Stadt als er sich der vollen geistigen Leistungsfähigkeit erfreute, welche als notorisch und weithin über die Grenzen der Stadt, ja Deutschlands hinaus geschätzt und gefeiert einer weiteren Darstellung nicht bedürfen.“ Das Marienstiftsgymnasium bewilligt $^{11}/_{16}$ = rund 68 Taler. Das Kirchenkollegium aber von St. Jacobi mit Giesebrecht an der Spitze gewährte Loewe für seine „segensreiche Wirksamkeit“, (ohne gesetzliche Verpflichtung zu haben) „soweit die Kräfte der Kirchenkasse reichen“, ein Ehrengehalt von 300 Talern, sodafs Loewe „in ehrenvoller Muse“ einem sorgenfreien Lebensabend entgegensehen konnte.[3]) Doch sollte er sich dessen nicht lange erfreuen. Aus seinem alten Wirkungskreis herausgerissen, mit seiner Familie nach Kiel übergesiedelt, verlebte er in aller Stille und Zurückgezogenheit noch $2^1/_2$ Jahre im Kreise seiner Lieben, bis er am 20. April 1869 nach erneutem Schlaganfall verschied.[4])

[1]) Vgl. Bulthaupt, a. a. O. S. 67. Bedenkt man noch, dafs Loewe seinerzeit auf Lebenszeit bestätigt worden war, (vgl. S. 13) und er gebeten hatte, noch ein halbes Jahr zu warten, bis er das Alter von 70 Jahren erreicht habe, so begreift man das tiefe Gekränktsein Loewes und seiner Familie. Trotzdem müssen wir Runzes scharfes Urteil (L. r. 370/1) zurückweisen, weil es der wahren Sachlage nicht gerecht wird; vgl. Wellmer, Wiener musikalische Rundschau IV, 158.

[2]) Wie die folgenden Schreiben im Stettiner Ratsarchiv befindlich, Musikdirektor und Organistenstelle Vol. II, 52 ff. (die Akten der Jacobikirche bieten das gleiche Material [siehe Wellmer, a. a. O. S. 158]).

[3]) Vgl. Stettiner Gymnasialprogramm 1867 S. 43. Das im Stettiner Ratsarchiv befindliche Dankschreiben Loewes aus Kiel zeigt, dafs ihm „doch“ diese „wohlwollende Anerkennung der städtischen und kirchlichen Behörden sehr wohltuend“ war.

[4]) Der Tod war, wie Verfasser von der Familie des Komponisten selbst weifs, ein sanfter (vgl. Sb. S. 458), wie es Bulthaupt (S. 100/1) auch

Die Musikzeitungen gedachten des Verstorbenen in sehr verschiedenem Maſse;[1]) von Tageszeitungen brachten nur wenige eine Notiz davon, Zeitschriften gar keine.[2])

---

darstellt, und wie in Chr AMZ IV, 19 ff. ein Augenzeuge die milden, unveränderten Gesichtszüge des Toten hervorhebt. Dies gegenüber Runzes Ausführungen in L. r. S. 372,3 und den schon gemilderten, aber allzu phantastischen in C. L. S. 68.

[1]) Die meisten brachten nur einige Zeilen (kurzen Bericht über den Tod, mit Lebenslauf). Da dieselben sich sehr ähneln und zu ziemlich gleicher Zeit erschienen, vermuten wir, daſs sie von einer Loewe nahestehenden Persönlichkeit herstammen und eingeschickt sind. Nekrologe brachte nur NZfM (Bd. 65, S. 155, diese von anderen Zeitungen benutzt, und NBMZ XXIII, 179 ff. (Krause).

[2]) So z. B. die von Kiel, Stettin, Berlin, Halle. Den dazu berufenen Zeitschriften war Loewe „nicht bedeutend genug“, wie sie Franz Espagne, dem eigentlichen Begründer der „Loewebewegung“ bei der Rücksendung seiner Aufsätze über Loewe zu verstehen gaben. Siehe L. r. 184 ff.

II.

Das sächsische Land, dem wir Carl Loewe verdanken, das alte Reformationsland und die Wiege der protestantischen Schulchöre, hatte von jeher eine musikalisch veranlagte Bevölkerung.[1]) Von seiner engeren Heimat Löbejün und ihrer Stellung hierbei wissen wir allerdings nur weniges. Mattheson[2]) erwähnt das Städtchen als Heimat der berühmten Orgelbauer Ferner, Zacharias und Theusner sowie des Organisten Valentin Hausmann und dessen Sohnes Bartholomäus, der für einen der bedeutendsten Organisten seiner Zeit galt.[3]) Die Löbejüner Chronik[4]) bringt nur einige spärliche Notizen aus späterer Zeit, glücklicherweise aber gerade aus den Jahren, die für uns in Betracht kommen, so dafs wir uns in Verbindung mit Loewes Selbstbiographie und einem bisher unbekannten „Lebenslauf" des Meisters[5]) ein getreues Bild von dem dortigen damaligen musikalischen Leben zu Loewes Jugendzeit rekonstruieren können.

„Vorher Präfekt des Stadtchors in Halle",[6]) hatte der Kantor Andreas Löwe, der Vater des Komponisten, dem diese Arbeit gilt, einen ähnlichen Chor aus den begabtesten Schülern[7])

[1]) Siehe Kretzschmar, Führer II, 11; Ges. Aufsätze S. 572, 255, vgl. Loewes Sb. S. 6.

[2]) Grundlage einer Ehrenpforte, Hamburg 1740, S. 103, zitiert bei Runze, C. L. S. 5.

[3]) Cf. Gerber, Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, 1812, Bd. II, 526 ff.

[4]) Wilcke, Geschichte der Stadt Löbejün, 1853 (Halle).

[5]) „Kurze Andeutungen aus dem Leben des Musikdirektors Dr. Loewe, bei ehrenvoller Gelegenheit seiner Ernennung zum ordentlichen Mitglied der Königlichen Akademie der Künste in Berlin abgefafst", im Besitz der Akademie und von derselben gütigst zur Verfügung gestellt.

[6]) Wilcke, a. a. O. S. 249.

[7]) Meist wohl aus der ersten Klasse (Sb. S. 3).

gebildet, zu dem er bei besonderen Gelegenheiten auch Lehrburschen und Gesellen, sowie die Stadtkapelle heranzog.[1]) Gelegentlich scheint er auch einen Chor der Bergleute geleitet zu haben.[2]) Trotzdem nun der alte Loewe ein reges musikalisches Leben unterhielt, „einen Sonntag um den andern eine Kirchenmusik dirigierte mit kleinem Orchester“[3]) und sonst bei allen möglichen Gelegenheiten mit seiner jugendlichen Schar sang,[4]) wird dieser seiner Tätigkeit in der Chronik nur in einem einzigen Falle gedacht: bei der Darstellung der Jahrhundertfeier am 1. Januar 1801.[5]) Auch anderweitig war nichts weiter zu ermitteln.

Was führte nun Loewes Vater auf? Zunächst einmal „keine andere Musik als geistliche“, wovon er einen bedeutenden Vorrat hatte.[6]) Welche Komponisten zu Worte kamen, läfst sich weder aus der Selbstbiographie noch aus der Chronik feststellen, da sie nicht genannt werden.[7]) Doch kommen sicher die Namen Homilius, Rolle, Rose, Rosetti, Türk und Weiske in Betracht, von denen ich noch Kantaten dort vorfand.[8])

Auch wurden höchst wahrscheinlich die Kantaten von Zumsteeg aufgeführt, die in dieser Zeit in der Provinz Sachsen ganz besonders beliebt waren.[9])

---

[1]) Siehe Wilcke, a. a. O. S. 54; Sb. S. 8.

[2]) Siehe Wilcke, a. a. O. S. 54. Dieser Chor sang nur bei grofsen Festlichkeiten, z. B. bei der schon erwähnten Jahrhundertfeier, bei den Knappschaftsfesten und andern Feierlichkeiten.

[3]) Sb. S. 8.

[4]) Sb. S. 3 ff.

[5]) Wilcke, a. a. O. S. 54. Die Chronik ist überhaupt nach dem Urteil des um die Heimatskunde von Löbejün und ihre Pflege sehr verdienten Rektors Rofs ein sehr oberflächliches Buch. Um so freudiger sind die Aufzeichnungen Loewes zu begrüfsen (Sb. S. 1—15).

[6]) Kurze Andeutungen 1 (vgl. S. 35, Anmerkung 5).

[7]) Nur die Texte sind genannt.

[8]) Die der Handschrift nach aus der damaligen Zeit stammenden und in ihrem „Arrangement“ ganz für die obigen Verhältnisse passenden Noten waren früher auf den Speichern der alten Schule (wo Loewes Eltern wohnten) und der Kirche. Erst seit einigen Jahren sind sie im Archiv von St. Peter, wo ich sie durchforschen durfte.

[9]) Wie die Registratur des durch seine Forschungen auf diesem Gebiet bekannten Professors Arno Werner beweist, dem an dieser Stelle herzlichst gedankt sei für freundliche Unterstützung.

In dieser Umgebung wuchs Karl Loewe auf. Von früh auf singt er im Chor mit und rückt bald zum „Solodiskantisten“ auf.[1]) Täglich wird er vom Vater in der „Choral- und Kirchenmusik“ unterrichtet.[2]) Daneben „sog er schon bei einem wackern Organisten Franke die edleren Keime der Tonkunst und des Generalbasses wie eine gesunde, stärkende Luft ein.“[3]) Doch war der Unterricht im Grunde ein primitiver,[4]) jedenfalls unzureichend für ein so ungewöhnliches, rasch fortdrängendes Talent, das später bekannte: gar nicht zu wissen, dafs es überhaupt „Elementarkenntnisse ebensowenig wie die Noten und Tasten in der Musika“ je erlernt hätte.[5]) Das Material dazu bildeten ein „dickleibiges Choralbuch“, ein „Jahrgang Kirchenmusik“, sowie Türks „60 Handstücke“ — zum Orgelspiel, was späterhin noch von Bedeutung wird.[6])

Hier wird auch der Grund gelegt zu Loewes späterer „relativen Gleichgültigkeit gegenüber der Grenze zwischen der kirchlichen und weltlichen Sphäre“ (Smend).[7])

Bald überflügelte er seinen Vater und offenbarte mit seinen Phantasien in Prä- und Postludium und mit seiner Gesangsfertigkeit sein Talent. Um so energischer suchte der alte Loewe das Kind vor den „Seiltänzerkünsten der Musik“ zu bewahren[8]) indem er es zu fleifsigem Lesen der Bibel wie des Gesangbuchs und zu unausgesetztem Kirchenbesuch erzog[9]) und so einen festen religiösen und moralischen Sinn in die junge Seele einpflanzte.[10])

Daraus aber hätte sich höchstens ein biederer Kantor

[1]) Sb. S. 6, 8. Er hatte die Rolle der Magd in der Passion und mufste sie selbst in Musik setzen!

[2]) Kurze Andeutungen 1. Vgl. Keferstein, König Mys, Bd. I, 211.

[3]) Loewes Aufzeichnungen, in L. r., S. 23.

[4]) Erst in Halle macht Loewe einen „gründlichen Elementarkursus“ im Gesang durch und bildete sich im Klavierspiel heran. Siehe Sb. S. 31.

[5]) Loewes Aufzeichnungen, a. a. O.

[6]) So allein ist das Klaviermäfsige in Loewes Orgelstücken zu verstehen, worauf neuerdings Smend, (Korrespondenzblatt des evangelischen Kirchengesangvereins für Deutschland XI, 7) aufmerksam machte, freilich ohne es deuten zu können.

[7]) a. a. O. 4.

[8]) Sb. S. 7.

[9]) Kurze Andeutungen.

[10]) Sb. S. 7.

oder Organist, wie es deren viele gab aus diesen Kreisen,[1]) entwickelt, niemals aber der Meister, wie er uns in seiner ganzen Eigenart später entgegentritt – wäre nicht die für Loewes ganze innere Entwicklung grundlegende, im ersten Teil schon kurz charakterisierte Erziehung der Mutter hinzugekommen. Sie weckte die Phantasie des Knaben und nährte sie mit ihren phantastischen Erzählungen, die sie „dann und wann auf der Geige mit Musik begleitete, zu der sie melodisch zu sprechen verstand".[2]) Nicht minder von Einfluſs war dann der Vortrag der „damals ganz neuen" Bürgerschen Balladen durch seine Schwester Marie abends beim Spinnen.[3]) Dazu kamen noch äuſsere Löbejüner Ereignisse: Räuberüberfälle, Einzug der Franzosen, Kriegselend,[4]) Zigeunervolk, bei dem er tagelang weilte.[5]) Und das Alles inmitten einer der Phantasie sehr entgegenkommenden Natur![6]) Kein Wunder, daſs die Phantasie des Knaben auf das Höchste gesteigert wurde. So belebten sich für ihn die Traumgestalten der Mutter auf den zerfallenen Hügeln des alten Kirchhofs im Mondenschein und wandten sich ihm zu;[7]) überall glaubt er das „Wirken und Wehen der Naturkräfte" zu verspüren, was sich bis zum Krankhaften steigert.[8]) Aber auch hier bewahrte der alte Loewe, dem „groſse Lebensklugheit" eigen war, sein Kind vor gefährlichen Folgen, indem er es durch scharfe Beobachtung der Natur und nützliche Arbeiten in Garten und Feld sich selbst ein gesundes Gegengewicht schaffen lieſs,[9]) was dann späterhin zu der Frische und Natürlichkeit in seinen besten Schöpfungen führte, wie schon Fétis betonte.[10])

[1]) Sb. S. 23.

[2]) Jul. Aufz. I, 5. In denselben ist auch eine Erzählung der Groſsmutter wiedergegeben: wie uralte Melodien aus dem Himmel der alten Germanen auf die Erde herab gekommen sind.

[3]) Sb. S. 12.

[4]) Wilcke, a. a. O. S. 55 ff.

[5]) L. r. S. 17.

[6]) Sb. S. 9 ff.; L. r. S. 4 ff. und 14 ff.

[7]) Sb. S. 10.

[8]) Sb. S. 9.

[9]) Sb. S. 4 ff. Loewe sollte sogar dem Seilerhandwerk zugeführt werden, und ging schon in die Lehre. Siehe Sb. S. 17.

[10]) Biographie universelle de musiciens V, 338.

Von der Mutter hatte Loewe „die Phantasie und den künstlerischen Odem“;[1]) sie erzog ihn zum Balladenmeister. Vom Vater hat Loewe sein ernstes Streben nach höchstmöglicher Bildung[2]) und die tiefe Frömmigkeit; er legte in ihn auch das Streben hinein, seine Kunst in den Dienst der Kirche zu stellen. Der Einfluſs der Mutter kommt, wie wir noch sehen werden, zunächst zum Durchbruch und wird schlieſslich bestimmend für das ganze Schaffen Loewes, der des Vaters — die äufsere Stellung als Organist tut gar nichts zur Sache — erst später.

So stand der Knabe gewissermafsen vor zwei Wegen. Ein Widerstreit mufste entstehen, kam nicht ein Ausgleich zustande. Vorerst aber kam es weder zu dem einen noch zum andern.

So kam der zehnjährige Loewe nach Cöthen. Der äufseren Einschränkung, die diese Übersiedlung für sein bisher so freies und ungebundenes Leben“[3]) mit sich brachte, entspricht auch eine solche für seine innere Entwicklung. Der Aufenthalt in Cöthen bedeutet für sie insofern eine gewisse Stagnation, als Loewe weder praktisch noch theoretisch weiter gebildet wurde.

Das musikalische Leben daselbst war sehr dürftiger Natur. Es lag ganz in den Händen des Stadtchors,[4]) der keine grofsen Leistungen aufzuweisen hatte. Als scheinbar gröfste Aufführung erwähnt Loewe die von Pergolesis „Stabat mater“ „von der Orgel und ein paar Geigen begleitet“, dessen „fromme Melodik“ aber auf ihn nicht ohne Eindruck geblieben sei.[5]) Der Chor trug aber auch — und hier tritt Loewe zum ersten Male weltliche Musik entgegen — „einzelne Nummern aus Opern“ vor.[6]) Auch Rolles „geistlichen Musikdramen“ wird er hier begegnet sein; wenigstens fand Verfasser auf alten Subskriptionslisten hierzu öfter den Kantor Lehmann verzeichnet, bei dem Loewe wohnte.[7])

---

[1]) Bulthaupt, C. L., S. 19.
[2]) Vgl. Hand, Ästhetik der Tonkunst II, 546.
[3]) Sb. S. 15.
[4]) Er bestand aus 16 Sängern verschiedensten Alters.
[5]) Sb. S. 21.
[6]) Sb. S. 22.
[7]) Sb. S. 20.

Für die Aufführungen werden dieselben Komponisten der Hauptsache nach in Betracht kommen wie für Löbejün. Runzes Annahme dagegen, Loewe sei hier mit echt evangelischer Kirchenmusik in Bachschem Geiste genährt worden,[1]) entbehrt nicht nur jeder Grundlage, sondern ist direkt falsch: Bach stand durchaus nicht „in frischer Erinnerung"; von seinen Werken sang man höchstens Einiges als „Übungsstücke".[2]) Im Übrigen dienten sie dem theoretischen Studium.[3]) Zu Bach ist Loewe erst später gelangt. So bedeutet also Cöthen nicht, wie wiederum Runze annimmt, eine Station weiterer Ausbildung, sondern eher das Gegenteil.[4]) Das empfand auch schon der Vater Loewes. Sollte bei dieser „Lässigkeit" das Talent des Knaben nicht verkümmern, so schien ihm seine Übersiedlung nach einer gröfseren Stadt dringend geboten.[5]) Der Vater wählte Halle, das ihm mit einer Musikautorität wie Türk als die hierfür geeignetste erschien, zumal er diesen von früher her ja kannte.

Hier fand Loewe nun ein reiches Arbeitsfeld im Stadtsingechor vor, in den er nach wohlbestandener Prüfung aufgenommen worden war.[6]) Während an anderen Orten die alten Liebhaberkonzerte schon im Aussterben begriffen waren, hielt das damalige Hallische Musikleben, dank Türk, an diesem guten alten Brauche fest.[7]) Der Chor hatte die sämt-

[1]) GsA XIII, Vorwort, S. VII.

[2]) Reichardt, musikalischer Almanach 1796, Kap. IV, B.

[3]) Türk, Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten, 1838², S. 110, Anmerkung 3.

[4]) Sonst könnte Loewe auch nicht Sb. S. 31 jene Worte sprechen, die nahe legen, dafs sein Gesang sehr verwildert war. Das eine Gute hatte der Cöthener Aufenthalt für Loewe: er wurde schon früh zur Selbständigkeit erzogen (Sb. S. 18). Wie aber Runze die spätere Legendenkompositionstätigkeit mit Cöthen in irgendwelche Verbindung bringen will (GsA XIII, Vorwort), ist völlig unklar, ähnlich wie auch diejenige, die er zwischen den Namen (!) Graul (einem alten Löbejüner) und „Geister" konstruiert in L. r. S. 8.

[5]) Sb. S. 23.

[6]) Siehe Sb. S. 26. Vgl. Teil I, S. 7 f. Den neu organisierten Stadtsingechor leitete Türk seit 1808.

[7]) Siehe Abert, Geschichte der Robert Franz-Singakademie 1908. Seite 6.

lichen öffentlichen Konzerte,[1]) zu denen Türk noch das Stadtorchester heranzog, zu besorgen.[2]) Zum ersten Male hörte der junge Loewe — dessen bisher gleichsam niedergedrücktes Talent bei all den Anregungen nun stürmisch hervorbricht — in diesen reine Instrumentalmusik, Beethovens Cdur-Symphonie und die Mozartschen Klavierkonzerte.[3]) Zum ersten Mal hört er „ganze" Oratorien, Werke von Händel, Haydn, Graun, Schuster und Winter;[4]) zum ersten Mal tritt ihm im Leben die Oper entgegen in Werken von Naumann, Himmel, Mozart und Reichardt,[5]) und zwar ohne szenische Darstellung.[6]) Mit dieser an das Oratorium gemahnenden Darstellungsform aber flieſsen schon für den Knaben die Begriffe Oper und Oratorium ineinander, was dann späterhin zu dem sogenannten Loeweschen Oratorium führte. Dazu kam noch der äuſsere Umstand, daſs eben und derselbe Chor bald bei einem Oratorium, bald bei einer Oper, bald bei einer „reinen Kirchenmusik" sang und für den „mit Feuereifer mitsingenden" jungen Loewe die Grenzbegriffe verschwinden muſsten. Davon später im dritten Teile der Arbeit.

Über die Aufführungen in der Kirche berichtet Loewe bezeichnenderweise, ganz dem Jugendeindruck gemäſs nur Weniges: „neben Sebastian Bach, Emanuel Bach, Doles und Hiller sangen wir auch 20 Kantaten von unserem Meister (Türk)".[7]) Zu dieser praktischen Weiterbildung, mit der ein gründlicher Gesangsunterricht Hand in Hand ging,[8]) trat nunmehr endlich die theoretische Ausbildung, die allein erst das

[1]) Sb. S. 27. Über diese ganze Tätigkeit handelt die Arbeit Glenewinkels über Türk nebst einem Überblick über das Hallische Musikleben seiner Zeit, Hallische Dissertation 09.

[2]) Sb. S. 28.

[3]) Sb. S. 28.

[4]) Sb. S. 28.

[5]) Sb. S. 28.

[6]) Siehe Glenewinkel a. a. O. S. 16 und die darin zitierte Chronik: Hertzberg, Geschichte der Stadt Halle III, 110 ff.

[7]) Sb. S. 29. Doch kamen sicherlich auch noch die Kantaten von Benda, Hasse, Homilius, Vierling u. a. zur Aufführung, von denen eine groſse Anzahl inmitten Türkscher Werke aus dem Notenschrank der Marktkirche sich auf der Marienbibliothek in Halle befindet.

[8]) Sb. S. 31.

Entfalten des Talents möglich machte.[1]) Mit „grofser Vorliebe“ nahm Türk dieselbe in die Hand und „unterrichtete Loewe fast täglich selbst im Generalbafs, Kontrapunkt und Fuge wie auch im Gesange, Klavier und Orgelspiel und anderen auf die Tonkunst bezüglichen Wissenschaften“.[2]) Der Unterricht mufs sehr gründlich gewesen sein.[3]) Verstand Türk auch öfter den jungen „Feuergeist“ in seinem „Aufbäumen“ gegen alle Tradition nicht,[4]) so waren doch die Lektionen nichts weniger als pedantisch.[5]) Sie blieben nicht nur von nachhaltigem Einflufs, sondern waren sogar von gröfster Bedeutung für Loewes künstlerische Entwicklung, wenn auch A. B. Marx entgegengesetzter Meinung ist.[6]) Türk war es, der dem „in seiner ersten Entwicklungsperiode fast ganz sich selbst und der bildenden Kraft der Natur überlassenen“[7]) Knaben das Handwerkszeug mitgab, mit dem er erst das ihm anvertraute Gut bearbeiten konnte.

Türk, der Begründer der Hallischen Händeltradition, hat Loewe in die Werke des „grofsen Künstlers, wie die Welt ihrer wenige kennt“,[8]) eingeführt. Türk hat ihn aber auch zum Studium Sebastian Bachs angehalten.[9]) Er eröffnete

[1]) Gerade in diesem Sinne blieb Loewe Zeit seines Lebens seinem Lehrer dankbar.

[2]) Kurze Andeutungen I. Zu letzterem gehörte auch das Studium Italienischen.

[3]) Sb. S. 39 ff. Als Lehrbücher wurden darnach benutzt: neben denen von Türk (kurze Anweisung zum Generalbafsspiel, Anleitung zu Temperaturberechnungen, Klavierschule, von den wichtigsten Pflichten eines Organisten), die von Kirnberger (Kunst des reinen Satzes), Marpurg (Fuge), Forkel (Geschichte der Musik) und Chladni (Temperaturberechnungen). Noch späterhin in Stettin lehrte Loewe zum Teil nach diesen (Sb. S. 41).

[4]) Sb. S. 40. Vgl. Keferstein, Artikel Loewe in Schillings Enzyklopädie, Bd. IV, 453.

[5]) Sb. S. 41. Vgl. Rinne, D. G. Türk in Mk II, 372.

[6]) Erinnerungen, Bd. I, 56. die aber seinen eigenen Ausführungen in einem im Stettiner Ratsarchiv befindlichen Brief widersprechen. (Bei Runze, C. L. S. 23 abdedruckt.)

[7]) Keferstein, a. a. O. S. 452.

[8]) Sb. S. 24.

[9]) Sb. S. 42. Vgl. Keferstein, a. a. O. II, 57. Zur Aufführung wird aber Türk nur Weniges gebracht haben. Für ihn war diese „beinahe unnachahmliche Kunst mehr für das Auge als für das Ohr“, wie er selbst bekennt in seinem Büchelchen: „Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten“, 1838², S. 110, Anm. 3.

dem jungen Loewe die kostbaren Schätze alter Musik, die gröfsten Einflufs auf ihn ausübten und auf die er später oft zurückgriff;[1]) Türks „reichgefüllte Notenspeicher“[2]) gaben dem Schüler, der bis dahin doch nocht wenig gehört und gesehen hatte, erst die Nahrung, deren er notwendig bedurfte.

Der einfache, schlichte Türk war es, der — ganz im Sinne von Loewes Vater — den Heifssporn fernhielt von aller Verstiegenheit; der ihm den rechten Weg wiefs: weder ein „Biedermann mit ängstlicher Besorgnis für die musikalische Orthodoxie“ zu werden,[3]) noch aber auch dem grofsen Publikum zu huldigen und ein „Modekomponist“ zu werden,[4]) sondern allein dem künstlerischen Gewissen zu folgen.

Aber noch ein Moment, das später von ausschlaggebender Bedeutung wurde, ist es, was hier zu nennen ist und uns in Verbindung mit dem Vorhergehenden Türk als Lehrer von Karl Loewe recht würdigen läfst: es ist die Stellung Türks zum „Vortrag“.[5]) Ihm mifst er als getreuer Nachfolger von Quantz und Ph. E. Bach gröfste Bedeutung bei.[6]) Und hieran knüpfte dann Loewe an. Schliefslich verdankt Loewe Türk

[1]) In seinen historischen Balladen (z. B. „Kaiser Ottos Weihnachtsfeier GsA IV, 18 ff.), Legenden (z. B. Gregor auf dem Stein, GsA XIII, 141) und Oratorien (z. B. mit alten Chorälen in den „Siebenschläfern“; mit den Improperien in den „Festzeiten“; mit der Einleitung zum „Meister von Avis“). Ja, seine späteren musikhistorischen Vorlesungen sind Ausläufer von denen Türks (Sb. S. 30). Hohenemser in seinem Buch „Welche Einflüsse hatte die Wiederbelebung der älteren Musik im 19. Jahrhundert auf die deutschen Komponisten?“ (Leipzig 1900) erwähnt in diesem Zusammenhang nur Opus 13 und 14, die hierin aber besonders lehrreichen Oratorien dagegen nicht. Loewes Glaube an die „Sphärenharmonie“ (hauptsächlich an das „Feuerläuten der Sterne“) als „eine Art idealer Realität“ (seine Ausführungen hierüber sind abgedruckt Mk V, 297) und seine „Tonsymbolik und Mystik“, die in den „Siebenschläfern“ die heilige Zahl „7“ eine grofse Rolle spielen läfst (vgl. Mosevius, Einführung in die Siebenschläfer, Breslau 1836 S. 6) gehen auf Loewes Studium der „Alten“ zurück. Vgl. darüber Abert, die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen, Halle 1905, S. 13; Böcklin, Fragmente z. höh. Musik, Freiburg 1811, S. 39.

[2]) Keferstein, a. a. O. S. 453.

[3]) Türk, Vorrede zu den sechs leichten Klaviersonaten vom Jahre 1783.

[4]) Türk, Vorrede zu den sechs Sonaten vom Jahre 1776.

[5]) Glenewinkel, a. a. O., S. 15.

[6]) Man sehe sich daraufhin seine Klavierschule an, die Vorreden zu den Sonaten, diese selbst als auch die Handstücke mit ihren Vortrags-

auch noch die Einführung bei dem Meister, wie wir noch sehen werden, mit am meisten zu danken hat, bei Reichardt.[1])

Wie berechtigt diese Würdigung des Türkschen Unterrichts ist, beweist allein schon die Tatsache, dafs in Halle die ersten Kompositionsversuche beginnen,[2]) die uns glücklicherweise erhalten geblieben sind.[3]) Sie sind durchaus harmlos und einfach; im grofsen Ganzen Schularbeiten im zeitgenössischen Stil. Aber einige davon heben sich daraus ab, wie aus einer ihnen fremden Umgebung. Sie zeigen uns aber auch zugleich die Wurzeln der Loeweschen Kunst.[4]) Gewisse Wendungen und Taktarten offenbaren schon jetzt deutlich den Einflufs von Zumsteeg, zunächst mehr des Liederkomponisten, der von Jahr zu Jahr gröfser wird und in der „Wallhaide" im Formalen seinen Höhepunkt erreicht, während Zumsteegsche Wendungen noch durch Loewes letzte Balladen (z. B. Douglas, seltener Beter) hindurchklingen. Ja, die italianisierenden Melismen, die uns in Loewes schwächeren Kompositionen überraschen, gehen in letzter Linie auf Zumsteeg zurück, was schon Friedländer hervorhob.[5])

Die „treuen Schwalben" könnte geradezu I. A. P. Schulz komponiert haben[6]) und die „Sehnsucht",[7]) auf Grund deren Karl Maria von Weber dem Knaben, der sie ihm überreicht

---

zeichen. Vgl darüber Riemann, „Über musikalische Phrasierung" bei Fuchs, Die Zukunft des musikalischen Vortrags und sein Ursprung. Danzig 1884, Seite 7.

[1]) Sb. S. 53.

[2]) Vorher „phantasierte" er nur, ohne Positives zu Papier bringen zu können (vgl. Sb. S. 8).

[3]) GsA I, nachdem vorher schon Josef Waldner acht davon veröffentlicht hatte (bei Breitkopf und Härtel).

[4]) Diese können natürlich nur angedeutet, nicht aber in diesem Zusammenhang einzeln dargestellt werden.

[5]) Beiträge zur Biographie Franz Schuberts, 1887, S. 20. Loewe war stets voll Dankbarkeit und Verehrung diesem „alten mit Unrecht zurückgestellten Meister" gegenüber. „Enthusiastischer" als in der Sb. S. 70 spricht sich Loewe mit wahrem Entzücken über Zumsteeg aus in einem von Landshoff (Zs. Biographie S. 118) mitgeteilten Brief an den Enkel des Komponisten.

[6]) GsA I, 42. Über die späteren Beziehungen in III.

[7]) GsA I, 54.

hatte,[1]) eine musikalische Zukunft prophezeite und für die folgenden Jahre sein liebevoller Berater wurde,[2]) — weist deutlich auf Reichardt hin.

Der Einfluſs dieses Meisters ist so offensichtlich und auch die äuſseren Umstände legen es so nahe, daſs es wundernehmen muſs, wie Friedländer ihn in dieser Beziehung übergehen und statt seiner Zelter, dessen Einfluſs bei weitem geringer ist, erst später einsetzt und der selbst wiederum von Reichardt ausging, mit besonderem Nachdruck annehmen,[3]) und wie Pauli (der diese Ansicht an einer Stelle aufnimmt) in seiner Arbeit über Reichardt Loewe sonst überhaupt nicht erwähnen konnte![4]) Doch liegt nichts näher als dies. Loewe kannte ja nicht nur die Werke Reichardts,[5]) sondern auch ihn selbst.[6]) Er war ein gern gesehener Gast in der „Herberge der Romantik", ja, dem alten Meister, der Loewes Talent klar erkannte, machte es Vergnügen, ihm seine und seiner Tochter Arbeit vorzulegen, wie Loewe berichtet.[7]) Und das war gerade in den Jahren, in denen er sein Bestes schuf![8])

Was sich Loewe an Befruchtendem hier bot, ist soviel, daſs es in diesem allgemeinen Überblick über seine Entwicklung nicht im Einzelnen dargestellt oder nachgewiesen werden kann. Es gehört das vielmehr in eine Darstellung etwa der Grundlagen der Loeweschen Balladen oder bildet gar ein Thema für sich. Nur auf das Hauptsächlichste sei hingewiesen: in der Gesamterscheinung Reichardts auf die „ächt volksmäſsige und bei aller Einfalt das Rechte meisterhaft ausdrückende" Art seines Schaffens,[9]) die Loewe hier entgegentrat; im Besonderen auf die Behandlung des Textes,

[1]) Gelegentlich eines Konzertaufenthalts Webers in Halle (siehe Erzählung in Waldners Vorwort).

[2]) Loewe durfte demselben seine Kompositionen zur Korrektur schicken und weilte auch zweimal bei ihm in Dresden (1819 und 1821).

[3]) Geschichte des deutschen Liedes, Stuttgart 1902, I, 344.

[4]) J. Fr. Reichardt, Sein Leben und seine Stellung in der Geschichte des deutschen Liedes, Berlin 1903.

[5]) Siehe Sb. S. 28, 53.

[6]) Sb. S. 53.

[7]) Sb. S. 53.

[8]) Vgl. Friedländer, a. a. O. S. 205 ff.

[9]) Rochlitz, Für Freunde der Tonkunst, 3. Aufl., III, 267.

die Loewe bei Reichardt kennen lernte, wie dieser „Nachfolger Glucks“ [1]) aus der Gesamtstimmung des Gedichts heraus die Komposition fliefsen läfst, wie er volle Charakteristik (Wahrheit) erstrebt,[2]) sei es auch zu Ungunsten der Melodik (Schönheit), wie er deklamiert und vom Sänger ein Studium des Textes und vorheriges Lesen verlangt vor dem eigentlichen Singen.[3]) Ferner sei darauf hingewiesen, eine wieviel selbständigere Rolle Loewe der Klavierbegleitung bei Reichardt zugeteilt fand.[4]) Ja, es lassen sich sogar Einflüsse von Reichardts Instrumentalmusik bei Loewe nachweisen. So ist, um nur ein Beispiel zu nennen, die Vorliebe Loewes für „Bläseraccompagnement“, die auffallend ist, in Erinnerungen an diese Tage begründet: der wundervolle „Opferhymnus“ mit Begleitung von Waldhörnern[5]) ist weiter nichts als ein Nachklang von Reichardts Bicinien.[6])

---

[1]) So finden wir den Meister genannt bei Marx, Kunst des Gesangs, S. 229. Vgl. Rochlitz, a. a. O. S. 257.

[2]) Man sehe sich daraufhin den „Erlkönig“ an, wie er im Schauerlichen und Blutlosen Loewes Auffassung vorausnimmt, nur dafs bei ihm noch alles Erzählung ist, während bei Loewe es zum Erlebnis geworden ist.

[3]) Siehe Vorrede zu Oden und Liedern, 1799, zitiert bei Friedländer, a. a. O., S. 190.

[4]) Dafs diese auf Loewe von Einflufs war, beweisen u. a. eine Reihe von leisen Anklängen, z. B. Reichardts Introduktion zu Stolbergs „Thränen der Liebe“ und die erste Durchführung im Allegro von Loewes grofser Sonate Opus 16 oder das Hauptmotiv in Loewes Ballade „Das Vaterland“, das — denselben Affekt ausdrückend, Schmerz über das Fernsein von der Heimat — in Reichardts Monolog aus Goethes „Iphigenie“ (Originalausgabe S. 63 ff.) genau so enthalten ist, den er nachweislich gekannt hat. Über diese eigenartigen Anklänge, die sich oft nur in einem einzelnen Wort darstellen, das ihn in der Komposition irgend eines Meisters besonders „ergriff“ und das dann unter Umständen viele Jahrzehnte später genau so wiederkehrt, wenn es in einem ähnlichen Zusammenhang in irgend einem zu komponierenden Text auftaucht — über diese interessante Erscheinung hofft Verfasser demnächst eine Studie bringen zu können. Vorerst sei als Beispiel für letzteren angegeben die Stelle: „Verloren sei der Tag“ im „Hiob“, die aus Kleins „Hiob“ stammt, mit dem er sonst aufser einer ebenfalls hierher gehörenden Stelle nicht das Geringste gemein hat! So fassen wir auch das Verhältnis Wagners zu Loewe auf, worüber wir an anderer Stelle handeln möchten.

[5]) Im Oratorium Hiob, siehe Teil III.

[6]) Näheres darüber siehe Pauli, a. a. O. S. 152; (vgl. Keferstein, a. a. O. I, 293).

Hier ist also die Stätte zu suchen — inmitten einer paradiesischen Umgebung[1]) und lieber Wesen,[2]) — wo dem Natursänger gleichsam die Zunge gelöst wurde. Hier wurde die Grundlage gelegt zu seiner späteren grenzenlosen Verehrung für die Kunst und deutsche Art eines Beethoven, den Reichardt ja persönlich kennen gelernt hatte.[3]) Hier mag er auch bei dem weltgewandten, überaus gebildeten,[4]) fortschrittlich gesinnten Meister[5]) für manches Ersatz und Verständnis gefunden haben, wo der biedere Türk versagt hatte.[6])

So lag die Pflege und Förderung von Loewes Talent in besten Händen. Eine eifrige Kompositionstätigkeit setzt ein,[7])

[1]) Eine Schilderung der Reichardtschen Besitzung findet man bei Vofs, Briefe 1830, Bd. II, 388 ff.

[2]) So Steffens, was ich erlebte, Breslau 1840, Bd. VI, S. 89 ff. (speziell über Luise Reichardt). — Diese mag nicht minder von Einflufs auf Loewe gewesen sein mit ihren volkstümlichen Liedern, die „Alles sang, Dienst- und Bauernmädchen", wie Steffens a. a. O. S. 89 ff. berichtet. Vgl. Sb. Seite 53.

[3]) Siehe Pauli, a. a. O. S. 183.

[4]) Pauli, a. a. O. S. 155 und darin zitiert Marx, Gluck und die Oper Bd. II, 198.

[5]) Pauli, a. a. O. S. 183.

[6]) Man denke an die verstümmelte Aufführung von Beethovens C dur-Symphonie (Sb. S. 28); ferner siehe Sb. S. 40, 42. Auch Spohr, Sb. I, 77 käme in Betracht.

[7]) Mit der Rubrizierung Runzes (GsA XVII, 177 ff.) kann Verfasser sich nicht einverstanden erklären. Dieselbe ist nach äufseren Wahrscheinlichkeitsgründen (siehe C. L. S. 99; GsA I, Vorwort) vorgenommen, denen aber in den Hauptpunkten Loewes Sb. als auch andere gewichtige Argumente widersprechen. Einige Kompositionen, die unter 1810 stehen, möchten wir für 11 annehmen, die Mehrzahl der von Runze den Jahren 1815/16 zugewiesenen Lieder aber für 12/13 ansetzen, dazu etwa Sonatenstudien; die anakreontischen Lieder in die Zeit verlegen, da Loewe mit grofser Lust wieder die humanistischen Studien aufnahm (1814); das „Ständchen"; und „Nur wer die Sehnsucht kennt" in die Studentenzeit (1817). Diese Einteilung entspricht vollständig Loewes Angaben: sie wird der „in lebhafter Arbeit und mit dem besten Erfolg" zugebrachten Jahre 1811/13 gerecht (Sb. S. 43), als auch der ausdrücklichen, sich mit Nauenburgs Aussage deckenden Bemerkung (Sb. S. 56, 42), er habe sich „bis zur Universitätszeit beinahe garnicht weiter mit der Musik beschäftigt", während Runze „eine Fülle Kompositionen" für diese Zeit annimmt (GsA XIII, Vorwort). – Dem widerspricht nicht der von Runze gebrachte Brief Loewe aus dem Jahre 1816 an den Verlag Peters. Es handelt sich da um Kompositionen aus der

die aber ebenso wie die „musikalischen Studien“ unterbrochen wurden durch den Freiheitskrieg und die, infolge einer unheilbaren Krankheit Türks, der dieser am 26. September 1813 erlag, schliefslich ganz aufhörten.[1]) Da Loewes glühender Wunsch, in die Lützower Schaar aufgenommen zu werden, fehlschlug und „jede andere Beschäftigung nahezu aufhörte“,[2]) so beginnt nun für Loewe eine Zeit des Müfsiggangs, die er später als die traurigste seines Lebens bezeichnete.[3])

Innerlich fast reif und doch der notwendigsten Bildungsmittel bar,[4]) stand er einsam da, ohne Lehrer und ohne Förderer.[5]) Die Aussichten, die Musik als „alleinigen Lebensberuf“ wählen zu können, schienen unmöglich.[6])

Da rissen ihn aus dieser „ratlosen Untätigkeit“ treue Freunde heraus.[7]) Mit ihrer Hilfe konnte er die Schule wieder beziehen und dem Wunsche des Vaters gemäfs sich auf das Universitätsstudium rüsten. In dieser Zeit schlummerte bei

Türkschen Periode und der Übergangszeit (siehe oben) — höchstens für den darin erwähnten Monolog spricht ein Grund, dafs er aus der Gymnasiastenzeit stammen könnte, — die er verkaufen will, da er in dieser Zeit ziemlich mittellos war. Dieser Brief bezeichnet zugleich auch den terminus a quo für die „Alpenhütte“. Sie war damals sicher noch nicht komponiert, sonst hätte er diese ganz hübsche Arbeit doch wohl auch angeboten. Der spezifisch balladische Einflufs Zumsteegs gegenüber dem mehr liedmäfsigen der früheren Periode, der nun leise einsetzende Karl Maria von Webers, als auch spezifisch Loewesche Töne, die hier auffallend auftreten, nötigen dazu, das Singspiel nicht allzuweit von der „Wallhaide“ — dem typischen Beispiel für die Vereinigung der drei obigen Momente — anzusetzen, wofür auch äufsere Gründe sprechen. Den „Erlkönig“ mufste Runze neuerdings unter der Wucht der Tatsachen für 1817 annehmen.

[1]) Sb. S. 49.

[2]) Sb. S. 49.

[3]) Sb. S. 44.

[4]) „So gut nun für meine musikalische Ausbildung gesorgt war, so fraglich stand es um meinen intellektuellen und wissenschaftlichen Fortschritt. Türk hielt mich nicht weiter zur Schule an, und als ich die damalige Quarta neben der Musik erreicht hatte, meinte er, mit meiner Gelehrsamkeit wäre es nun genug!“ (Sb. S. 31 ff.).

[5]) Reichardt starb am 27. Juni 1814, vereinsamt wie 55 Jahre später Loewe selbst.

[6]) Sb. S. 55, 43 ff.

[7]) Siehe Teil I, S. 8.

ihm die Kunst. Doch eines hatte er herüber gerettet: seine unversiegbare Phantasie, für die die „tyrtäischen Gesänge Körners“ aus den Kehlen des Lützower Korps, das Kriegsgetümmel, der Durchzug der Franzosen, die „asiatischen Weisen“ der Kosaken wahrlich nicht wenig Stoff boten.[1]) Und als dann die freie Studentenzeit herankam und zu den „geistigen Anregungen jeder Art“ ein frisches, echt romantisches Burschenleben[2]) trat, da erwachte auch die Liebe zur Tonkunst nach und nach von neuem“.[3])

Hilfreich standen Loewe Männer wie Maafs und Naue zur Seite.[4]) Als er dann gar im Quartettzirkel von A. B. Marx, dem späteren Berliner Musikprofessor, Julie von Jacobs Liebe gewann und bei all den andern Anregungen für Loewe auch noch der „Liebesfrühling“ anbrach, da kam das Talent mit elementarer Gewalt mit jenem epochemachenden Opus I.[5]) zum Durchbruch, das — gleichsam den Frühling in Loewes Schaffen einläutend — ihn auf eine Höhe führte, die ihm den Rang des Balladenmeisters für alle Zeiten sichert[6]) und die er in seinen besten späteren Balladen, wenn auch vielleicht erreichte, so doch nicht mehr überbot.

Zwischen diesem Opus und den früheren, ja selbst in nicht grofsem Zwischenraum unmittelbar vorausgehenden Kompositionen ist ein solcher Unterschied,[7]) dafs wir uns fragen müssen, wie es zu dieser „vehementen Umgestaltung“ in

[1]) Siehe Sb. S. 45—48 ff.

[2]) Jul. Aufz. und Kefersteins Roman: „König Mys von Fidibus“ bringen köstliche Episoden. Vgl. auch Sb. S. 65 ff.

[3]) Nauenburg, C. L. in NZfM 1835 Nr. 25, 26.

[4]) Siehe Teil I, 9.

[5]) „Erlkönig“ und „Edward“, wozu später bei der Drucklegung noch „Der Wirtin Töchterlein“ hinzugefügt wurde.

[6]) Was seit Spittas glänzender Abhandlung (Musikgeschichtliche Aufsätze, Berlin 1894, S. 411 ff.), dem Besten, was es über die Ballade gibt, allgemein anerkannt wird.

[7]) Dieser gewaltige Umschwung, auch der ganzen zeitgenössischen Musik gegenüber, fiel schon den damaligen Hörern auf, die ernst und still lauschten (Sb. S. 71) und bewog Marx zu dem Urteil (Erinnerungen I, 56) über Türk, „es sei ihm unverkennbar, was der als Lehrer an Loewe getan“. Vor allem aber war sich Loewe dessen bewufst und liefs mit den obigen Balladen als op. I die neue Periode beginnen, eine scharfe Grenze ziehend zwischen dieser und der vorhergehenden.

Loewe kam. Dafs die oben geschilderten Verhältnisse, die äufseren wie inneren Anregungen viel dazu betrugen, ist ohne Zweifel. Aber konnten sie diesen Umschwung (den man sich kaum grofs genug vorstellen kann) allein zustande bringen? Es mufste in etwas, das geheimnisvolle Kunstschaffen im Innersten Bestimmendem begründet sein. Ein vergleichendes Studium der vorliegenden Kompositionen von Loewe und von Andern gibt uns den Schlüssel zur Lösung dieser Frage.

Da die Ballade dem musikalischen Drama besonders nahe steht, so kommt für sie auch eine Reihe von Gesichtspunkten in Betracht, die für das Drama gelten, so in erster Linie die Beschaffenheit des Textes. Von ihr hängt alles ab, die musikalische Erfindung und Gestaltung. Sehen wir uns daraufhin die Texte Loewes vor dem op. I an, so versagen sie hierin mehr oder weniger, jedenfalls konnten sie das Talent nicht zum Durchbruch bringen. Sehen wir uns die Kompositionen Anderer an, so finden wir im grofsen Ganzen, dafs entweder der Text versagt oder meist das Talent des Komponisten. Die Sache steht also so, wie sie Spitta so geistvoll dahin formulierte:[1]) man hatte komponierte Balladen, aber keine Balladenkompositionen! — Loewes ganze Erscheinung, der Veranlagung wie der Entwicklung nach, drängte zur Ballade hin. Nach dem notwendigsten (man könnte fast sagen notdürftigsten) theoretischen Unterricht tastet Loewe an den Kompositionen eines Zumsteeg, Reichardt, zuletzt noch Weber langsam weiter und schreitet zu eigenen Versuchen. Aber es ist nur ein unsicheres Tasten an der Hand von Dichtern zweiter, dritter und geringerer Gröfse, das den rechten Weg nicht finden läfst. Seine Primanerzeit, die ihn mit den Klassikern in nahe Fühlung brachte, führt ihn weiter — bis er dem Dichter in innerstem Erlebnis begegnet,[2]) der auch seinen Förderer J. Fr. Reichardt „auf die höhere Künstlerbahn erhob“:[3]) Goethe. „Mit dem Instinkte des Genies hatte Loewe auf den ersten Tritt diejenige Ballade Goethes herausgefunden,

[1]) Musikgeschichtliche Aufsätze, S. 432.

[2]) Loewe hatte zwar schon vorher Goethe gekannt — man denke nur an Reichardt — aber noch nicht die innere Reife des Erlebens und Gestaltens gehabt.

[3]) Reichardt, Vorwort zu Erwin und Elmire

in welcher der Balladencharakter am deutlichsten ausgeprägt ist.“ [1])

So war es Goethe mit seinen „dämonischen Gewalten und Gestalten“,[2]) der den jungen Loewe zur Erkenntnis seiner selbst brachte.

Blicken wir noch einmal zurück auf die Entwicklung des Balladenmeisters bis zu diesem Punkte. Welche Ähnlichkeit mit Franz Schubert, dem „Hochmeister des Liedes“.[3]) Beide aus dem Volke, aus bescheidenen Verhältnissen hervorgehend, dazu berufen, die zwei volkstümlichsten Gattungen der Musik zu ihrem Höhepunkt zu führen. In Beiden wird schon früh der musikalische Genius wach, dem die ersten Lehrer hilflos gegenüberstehen.[4]) Beide gehen ursprünglich von Zumsteeg aus; auf Beide wird schon früh Beethovens Kunst und deutsche Art von gröfstem Einflufs. Schubert wie Loewe, im tiefsten Grunde Autodidakten, gehen nur sehr kurz in die Lehre und werden bald Meister: Beide vom Banne unsicheren Tastens durch Goethes Zauberwort erlöst, Beide mit ihren unvergleichlichen Erlkönigskompositionen als op. I in die grofse Welt tretend.[5]) Von einer eigentlichen Entwicklung kann man

---

[1]) Görlich, Loewe und Goethe, Sonntagsblatt der Preufsischen Lehrerzeitung 1899, S. 377.

[2]) Draheim, Goethes Balladen in Loewes Kompositionen, Langensalza 1905, S. 1.

[3]) Zum ersten Male wurden die beiden Namen zusammengestellt im Jahre 1827 (!) wo die LAMZ (S. 471) „Herrn Löwe und Herrn Schubert in Wien“ zu Opern auffordert. Nach Loewes Wiener Aufenthalt, dessen Beschreibung in der AWMZ VI, 383 deshalb von besonderem Wert ist, da sie uns berichtet, dafs der „Erlkönig anno 1817 komponiert worden war, ohne Kenntnis von Schubert“ (im Gegensatz zu Runzes Ansicht in Goldsteins Musikwelt I, 510 ff., die er aber neuerdings aufgegeben zu haben scheint), wird er dann öfter der „norddeutsche Schubert“ genannt (vgl. Sb. S. 357), mit diesem zusammengebracht und verglichen, freilich meist in sehr verkehrter Weise.

[4]) Man vgl. den Ausspruch von Schuberts Lehrer Ruczizka und den im selben Sinne gemeinten von Loewes Vater (Sb. 8).

[5]) Das eigentliche Op. I, mit dem Schuberts Genius zum Durchbruch kam, ist das nachmalige Op. II, „Gretchen am Spinnrad“. Loewes erstgedrucktes Op. I ist die Romanze „Klothar“ von Kind (vgl. darüber Marx, Erinnerungen I, 46). Doch fing Loewe mit dem epochemachenden „Erlkönig“ und „Edward“ also Op. I aufs Neue an.

also bei Loewe ebensowenig wie bei Schubert reden, höchstens im Sinne der in den vorhergehenden Ausführungen gegebenen Ausbildungs- und Förderungsmomente. Im Grunde war Loewe Autodidakt und seine Balladenkunst lediglich „unmittelbares Resultat des Naturells".[1]) Das hatte für die spätere Zeit, da Loewe auf Gebiete überging und an grofse Formen herantrat, die seinem gegenüber Schubert weniger universalen Genie eine Grenze steckten (Kammermusik, Symphonie, Oratorium), wie wir noch sehen werden, seine Folgen, aber es hatte auch den alle Bedenken aufwiegenden Vorteil, dafs Loewe — wie es Riemann von Schubert sagt[2]) — „unbekümmert um Herkommen und Schulregeln, durch seinen künstlerischen Instinkt getrieben und durch seinen Dilettantismus den gänzlichen Mangel einer Dressur für die herkömmliche Weise davor bewahrt, die endlose Reihe der mittelmäfsig deklamierten Lieder fortzusetzen", die ganze Urwüchsigkeit und Macht seines Erlebens „im zartesten wie im wildesten, in der Sprache der ersten Liebe wie im Ausbruch des tiefsten Zornes, in deutschem Geist und deutschem Gemüt" in seinen Schöpfungen zum Ausdruck brachte (Schumann).[3])

Dieses nationale Empfinden brachte Loewe nun auch dem Manne näher, der ihm schon fast ein Dezenium früher eine musikalische Zukunft prophezeit hatte und dessen Einflufs, bei der „Wallhaide" deutlich einsetzend, nunmehr immer stärker wird: Karl Maria v. Weber.[4])

Zunächst äufsert sich derselbe vornehmlich in der Behandlung des Klavierparts; sodann in der Hinneigung zu gröfseren Formen, zum Männerchor[5]) und zum „Oratorium".[6]) Die

---

[1]) Marx, die Lehre von der musikalischen Komposition, 2. Auflage, Bd. III, 437.

[2]) Geschichte der Musik seit Beethoven, S. 130.

[3]) In dem Aufruf vom 28. Juli 1835 im Leipziger Tageblatt, Loewes Balladenabend zu besuchen.

[4]) Über ihr Zusammensein siehe Sb. S. 68 ff.

[5]) Wie Keferstein a. a. O. berichtet, gründete und leitete Loewe einen solchen Chor während seiner Dienstzeit bei den Jägern (1819/20) und legte so „den ersten Grund zu seiner späteren bewährten Rutine in Benützung gröfserer Männerchöre". Vgl. Sb. S. 72.

[6]) Gemeint ist die vaterländische Kantate, von Loewe „Oratorium" genannt, die dieser im August 1821 laut Brief (L. r. 145) Karl Maria von

Webersche Melodik blieb für den Lieder- und Arienkomponisten Loewe auch weiterhin von Einfluſs.[1]) Überhaupt läſst sich für diese Einflüsse Webers wie auch für die späterer Meister in den folgenden Jahren — die natürlich nie objektiv sicher im Einzelnen festgestellt werden können und vorsichtig aus der Gesamterscheinung herauszusuchen sind — die Formel aufstellen: die Einwirkung fremder Komponisten erstreckt sich bei Loewe auf die Formen, bei denen seine lediglich dem Vokalen angehörende Gestaltungskraft versagt (reine Instrumentalmusik) oder infolge der unvollkommenen Ausbildung nur bedingt in Erscheinung treten kann (Oratorium).

So sehr aber Loewe für solche Anregungen dankbar war, sie aufsuchte und sich zu Nutzen machte,[2]) so selbständig zeigte er sich, wie überhaupt in Vielem schon in den frühesten Jahren,[3]) von jetzt ab. Ganz abgesehen von der musikalischen Behandlung ist hier besonders Loewes Selbständigkeit in der Wahl der Texte hervorzuheben:[4]) wie er die kraftvollen

Weber mitbrachte. Runze legt sie in „sehr frühe Zeit" (1815!) zurück (GsA V, Vorwort). Dem widerspricht aber nicht nur der Stoff (die Wiedervereinigung von Rügen mit Preuſsen!), sondern auch die Tatsache, daſs sie bei der Säkularfeier der Wiedervereinigung von Rügen mit Pommern aufgeführt wurde, wie sich aus dem Gymnasialprogramm 1822 ergibt. Hier gebraucht also Loewe zum ersten Mal den Ausdruck „Oratorium" und zwar schon in einer eigenen Bedeutung.

[1]) Der „kleine Haushalt" und „Freybeuter" gehören hierher, wie überhaupt der schmunzelnde Humor Loewes sich an den Webers anlehnt. Für das Oratorium bietet ein markantes Beispiel die Erzengelarie in dem sonst so originellen „Hiob", wie auch Manches in den Opern.

[2]) Siehe z. B. Sb. S. 172.

[3]) Siehe Sb. S. 40 ff. Diese Eigenschaft, keine Noten mehr an dem ändern zu können, was er einmal musikalisch so erlebt und niedergeschrieben hat und wäre es auch gegen „alle Regeln der Zunft", blieb Loewe Zeit seines Lebens eigen und erklärt Manches bei ihm, wie wir noch sehen werden.

[4]) Von Einfluſs dabei mag die durch ihre Volksliederforschungen bekannt gewordene Talvj (Schwester seiner Braut), die Gattin des Orientalisten Robinson gewesen sein. Siehe Talvj, Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder germanischer Nation mit einer Übersicht der Lieder aufsereuropäischer Völkerschaften, Leipzig 1840, S. 601 ff. Damit hängt auch Loewes freier Standpunkt gegenüber dem Text zusammen. Wie sehr Loewe an der Ausgestaltung der Oratorien Anteil hat, werden wir in III. noch sehen. Aber auch bei den Balladen resp. Legenden

urballadischen Stoffe aufsucht, wie er zu Herder, dann später zu Uhland, zu Willibald Alexis greift;[1]) wie er Goethe aufnimmt, den der ihm so nahestehende Weber, in dem Loewe sonst in allem seinen Führer erblickte, vollständig vernachlässigte.[2]) Das fiel denn auch den Zeitgenossen schon auf. In Schumanns Zeitschrift heifst es einmal:[3])

> „Man weifs nicht, soll man an Loewe mehr die originelle Wahl der Vorwürfe, deren keiner ihm zu schwierig scheint, oder die Gewandheit bewundern, mit der er diesen die interessanteste Seite abzugewinnen und diese ins hellste Licht zu stellen weifs."

Diese „Gewandheit" sah nun Robert Schumann selbst[4]) in „origineller Harmonie, bezeichnender Rhythmik, und lebendiger Deklamation".

Hierin zeigt sich, wie Schumann auch betont und späterhin Philipp Spitta,[5]) Loewe ganz originell. Zwar macht sich von jetzt ab[6]) für den Klavierpart der Beethovensche Einflufs immer mehr geltend,[7]) doch sucht sich Loewe als „reiner Romantiker" von aller „imitatorischen Klassizität" freizumachen und ging seine „eigenen Wege". Für seine Charakterisierungskunst aber, in der Rhythmik und Dekla-

---

nahm Loewe öfter Veränderungen vor. Jul. Aufz. bringen mehrfach Beispiele und Berichte von einer Kontroverse Loewes mit Anastasius Grün; Buchner macht in seiner Freiligrathbiographie (Ferd. Freiligrath, ein Dichterleben in Briefen, Lahr 1882, Bd. I, S. 311) auf eine Interpolation aufmerksam.

[1]) Von Herder: „Edward", „Elverhöh", „Oluf"; von Uhland: „die drei Lieder", „Harald"; von Alexis: „Walpurgisnacht" (von Richard Wagner die „Hexe" genannt).

[2]) Siehe Goethe-Jahrbuch XVII, 176. Andererseits schätzte Weber so sehr Loewes Urteil, dafs er diesen zur Diskussion über die Ausführung des Schlusses vom „Freischütz" („ob Agathe fallen solle oder nicht") heranzog. Siehe Sb. S. 867.

[3]) NZfM XX, 146.

[4]) NZfM 1835, Nr. 24.

[5]) Musikgeschichtsliche Aufsätze, S. 436 ff.

[6]) In diesen Jahren studierte Loewe besonders Beethovens Sonaten. Siehe Keferstein, a. a. O.

[7]) So haben neben direkten Anklängen manche Balladen oder Legenden Sonatenform, z. B. „Johanneswürmchen". Die Frage, wie weit die Loewesche Ballade mit der Sonatenform zusammenhängt, ist noch nicht aufgegriffen.

mation die Hauptrolle spielen,[1]) und mit der er uns an „spezifisch wahrem in seiner ersten Zeit unschätzbares gab,“[2]) für solche „packende Realistik“ fand Loewe nirgends Vorbilder, wie Schering bei der Besprechung der „Ehernen Schlange“ hervorhebt.[3]) Das war aber nur möglich durch eine neue Auffassung von Text und Musik in ihrem Verhältnis zueinander. Für Loewe ist „die Musik im wesentlichen Mittel der Verklärung, Erleichterung des poetischen Gedankens, wie schon 1839 Kahlert erkannte,[4]) „der Sprache wegen da,“ wie Loewe öfters ausrief. Die Sprache degegen ist für Loewe, wie er selbst niederschrieb:[5]) der Grundtypus der Musik!

So entstand bei Loewe eine „wechselseitige Durchdringung der Dichtung und der Musik, so innig, dafs man durchaus nicht zu bestimmen vermag, welches Element das andere beherrscht.“[6]) Das aber ist in letzter Linie der veredelte Standpunkt der alten Berliner Liederschule!

Nur auf diesen Grundlagen konnten sich wirkliche Balladenkompositionen erheben. Damit war aber auch zugleich eine Reformierung der bisherigen Gesangstechnik, der „veralteten Manier,“ wie Loewe zu sagen pflegte, gegeben, zu der dieser, selbst „ein Sänger in der höchsten und edelsten Bedeutung des Wortes“[7]) auch die Fähigkeiten besafs.

---

[1]) Es ist unbegreiflich, wie Kullak (der Vortrag in der Musik 1898) oder gar Rietsch (Die Tonkunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts 1900) Loewe übergehen konnten! Der Einzige, der z. B. des wichtigen Taktwechsels bei Loewe im Zusammenhang mit der Rhythmik gedachte, ist Abert in seinem interessanten Werk: Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik, Leipzig 1899, S. 55.

[2]) Marx, Die Lehre von der musikalischen Komposition, Leipzig 1848, Bd. III, S. 430.

[3]) Geschichte des Oratoriums, 1911, S. 424.

[4]) MZfM XI, 175. Vgl. Keferstein, König Mys II, 124, 219 u. a.

[5]) In seinem Aufsatz über die Vogelwelt (Mk V, 297). Der Vorwurf Friedländers (Gedichte von Goethe in Komposition seiner Zeitgenossen, 1896, S. 141) ohne Text verliere diese Musik ihren Reiz, während die Schuberts hervorleuchte, gereicht dem Balladenkomponisten zum gröfsten Lob. Vgl. Runze, GsA XI, Vorwort.

[6]) Miltiz LAMZ XXXVII, 535 ff.

[7]) So Nauenburg (selbst ein Sänger) in LAMZ 1830, S. 245 ff.

So kam das Jahr 1820 heran mit der Berufung nach Stettin: der Balladenmeister wird Organist und Schulmeister![1]) Doch es war der einzige Weg, um die Musik als Beruf ausüben zu können, und als ihm ein Jahr später noch das Musikdirektorat mit allen Aufführungen übertragen wurde, auch der Loewe richtig erscheinende Weg. War er es auch? Lag nicht die Gefahr nahe, dafs unter diesen Umständen allmählich seine Schöpferkraft erlahmen mufste?[2]) Dem wollen wir nachgehen.

Die Stadt, in der Loewe nunmehr fast ein halbes Jahrhundert lang seine künstlerische Tätigkeit entfaltete, war in Vielem das gerade Gegenteil von Halle. Hatte Loewe hier in einem, wenn auch nicht glänzenden, so doch sehr regen, allgemeinen musikalischen Leben gestanden, so fand er dort, aufser in einigen Privatkreisen, kaum Musik vor;[3]) war er von Sachsen her eine „hervorragend musikalische Bevölkerung" gewohnt, so fand er in Pommern das Gegenteil.[4]) Hatte Loewe mit seinem ausgesprochenen individuellen Gepräge, ein „Feuergeist" voller Ideale, in der Universitätsstadt eine verständnisvolle Umgebung gehabt, so trat ihm in der Handelsstadt eine Bevölkerung entgegen, voll Nüchternheit, ohne Begeisterungsfähigkeit, ohne Verständnis für seine idealen Gesichtspunkte![5])

So war Loewe, wie er sich später einmal der Komponistin Emilie Mayer, einer Schülerin von ihm, gegenüber ausdrückte,[6]) in die „(ziemlich) philiströse Provinz" verschlagen. Dafs unter diesen Umständen sein Hang zur Isolierung, den er schon als Knabe zeigte,[7]) sich weiterbilden und späterhin von schweren Folgen sein mufste, dürfte kaum mehr zweifelhaft erscheinen.

[1]) Näheres siehe Teil I, 11 ff.

[2]) Vgl. Sb. S. 259, 341, (vgl. Teil I, S. 28 f., und die Anmerkungen hierzu.

[3]) Wie für die folgenden Anmerkungen siehe Teil I, 14 f.

[4]) Sb. S. 6.

[5]) Siehe Lehmann, Zur Kenntnis der pommerschen Gymnasien in Mützels Zeitschrift für Gymnasialwesen, VI, 283 ff.

[6]) Eine Notiz, die Verfasser einer Nichte der hochbegabten Emilie Mayer, Frau Geh. Rat Droysen, verdankt.

[7]) Keferstein a. a. O., S. 452.

In den nächsten Jahrzehnten kam es dazu jedoch glücklicherweise noch nicht. Loewes Jugendfrische, sein junges Eheglück, seine Reisen bewahrten ihn davor und liefsen ihn der musikalischen Welt noch manch ein „Kunstwerk ersten Ranges“[1]) schenken. —

Ehe wir die Stettiner Verhältnisse weiter verfolgen, müssen wir noch ein Ereignis nachholen, das uns in das Jahr 1820 zurückführt: wir meinen das Bekanntwerden Loewes mit Zelter.[2]) Schon bei der Darstellung des Verhältnisses von Loewe zu Reichardt wurde darauf hingewiesen, wie haltlos die noch heute allgemein vertretene Annahme ist, Zelter komme für die Entwicklung Loewes in erster Linie oder gar ausschliefslich in Betracht. Vielmehr liegt die Sache so: als Loewe Zelter näher trat, war er schon selbst ein Meister, der sich mit seinem op. 1 als solcher wahrlich ausweisen konnte. Eine Einwirkung Zelters auf Loewe vor 1820 wird sich schwer nachweisen lassen.[3]) Wohl aber nach 1820.[4]) Wer die Briefe Loewes[5]) an Zelter, der seinerseits Loewe doch gar nicht verstand,[6]) noch förderte,[7]) kennt, mufs voll Verwunderung fragen, wie (abgesehen von rein persönlicher

[1]) Friedländer, Das deutsche Lied II, 147. So z. B. „Oluf“, „Hexe“, „Der Muttergeist“, „Spreenorne“, „Gruft der Liebenden“, „Gregor“ usw.

[2]) Vgl. Teil I, 12.

[3]) Wohl wurden in Halle Zeltersche Kompositionen gesungen (siehe z. B. Schwetschke, 100 Jahre Bergkonzerte, Halle 1910, S. 23), ja Loewe sang mit seiner Braut Zelters „Straufs“, vielleicht sogar auch eine oder die andere Ballade noch (wie man aus Sb. S. 70 vermuten könnte). Doch von einer näheren Bekanntschaft mit Zelterschen Balladen oder gar einer Einwirkung kann keine Rede sein. Auch das Verhältnis Türks und Reichardts zu dem Berliner „Liedermeister“ war nicht dazu angetan. Erst nachdem Loewe von der Stettiner Behörde die Weisung bekommen hatte, bei Zelter sich einer Prüfung zu unterziehen, scheint er sich eingehend mit dessen Komposition, die er bezeichnenderweise „Lieder“ nennt, beschäftigt zu haben (Sb. S. 78). So ist es kein Zufall, dafs Zelter erst 1820 in der Sb. genannt wird, also unter „Stettin“.

[4]) Auf Einiges wies Friedländer hin, a. a. O. II, 344.

[5]) Zwei Briefe liegen gröfstenteils gedruckt vor in Runzes C. L., S. 30 ff. und GsA XI, Vorwort S. 4.

[6]) Siehe Riemer, Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter Bd. III, 387 ff. (Unter dem 18. Januar 1824. Eine Antwort auf den Brief Loewes mit beiliegenden „Erlkönig“ und „Edward“-Komposition.) Doch beurteilte

Dankbarkeit für gastfreundliche Aufnahme) Loewe sich als Künstler zu Zelter hingezogen fühlen oder denselben in seinen Schöpfungen gar „innig verehren“ konnte.

Begründet scheint uns diese merkwürdige Erscheinung in dreierlei: 1. darin, dafs Loewe, der sich so mächtig zu Goethe hingezogen fühlte, und sich seines, wie Erich Schmidt[1]) einmal sagt, „kongenialen Nachempfindens“ bewufst geworden war, dem Dichter[2]) mit Hilfe des hierin allmächtigen Zelter[3]) nähertreten zu können hoffte. 2. Für die kommenden Jahre darin, dafs Loewe, der sich öfter als Autodidakt noch fühlen mufste, seinen früheren Berater Karl Maria von Weber, der wohl schon die letzten Jahre infolge Arbeit und Krankheit nicht mehr in direkter Beziehung zu Loewe stand,[4]) verloren hatte und nun in dem alten ehrwürdigen Zelter einen Ersatz dafür erhoffte.[5]) 3. darin, dafs Loewe durch Zelter einen festen Standpunkt im Musikleben Norddeutschlands zu bekommen hoffte, nämlich eine gewisse Fühlung zwischen seiner Stettiner Organisation und der Singakademie, eine Verbindung zwischen der Hauptstadt und der Provinz.[6])

So ist das Verhältnis Loewes zu Zelter aufzufassen. Die von persönlicher Dankbarkeit für genossene Gastfreund-

---

Zelter acht Jahre später Loewe viel besser; eine Ouvertüre und ein Klavierkonzert nennt er „recht sehr gut“ — zwei Werke, die gerade zu dem Schwächsten Loewes gehören. Siehe Riemer, a. a. O. Bd. VI, 420 (Brief 854).

[7]) Siehe Runze, Goethe und Loewe, GsA XI, Vorwort S. 3 ff.

[1]) Charakteristiken, Berlin 1901, S. 198.

[2]) Loewes Besuch bei Goethe (vgl. Teil I, S. 9) hatte doch nur den Wert einer schönen Episode. Vgl. Keferstein, König Mys II, 209.

[3]) Der Brief Loewes vom Jahre 1823 (GsA XI, Vorwort) spricht dies direkt aus.

[4]) Vielleicht entfremdete Loewe durch seine Hinneigung zu Zelter sich selbst von Weber, wobei dessen Ignorierung von Goethe eine Rolle gespielt haben mag.

[5]) Auch dies spricht der oben zitierte Brief deutlich aus, in dem Loewe Zelter um sein „vielleicht belehrenden Tadel enthaltendes Urteil“ bittet für sein Op. I.

[6]) Dafs dies sein Wunsch war, zeigt die später tatsächlich erreichte und freudig begrüfste Verbindung. Vgl. Sb. S. 169 und Jul. Aufz.

schaft und für das „Wegräumen mancher Hindernisse“[1]) diktierten Ausführungen in der Selbstbiographie, die Briefe Loewes an Zelter, vor allem der vom Jahr 1823, sind sehr cum grano salis zu verstehen.[2]) Und das Wort Zelters an Goethe,[3]) mit dem er Loewe den jungen Männern zugesellt, „welche aus seiner Schule in die Welt gehen und mit ihr fort- und verschwimmen,“ das wohl den Anlafs zu der falschen Anschauung mitgegeben haben mag, will gar nichts besagen: es gehört zu jenen anmafsenden Urteilen und Entstellungen Zelters, deren man ja im Briefwechsel mit Goethe viele findet.[4])

Aus Zelters „Schule“ also stammt Loewe nicht. Aber er hat doch durch den persönlichen Verkehr mit dem Berliner Meister Mancherlei gewonnen. In Zelter trat ihm der Komponist entgegen, der im grofsen Ganzen mit die besten „komponierten Balladen“ aufzuweisen hatte.[5]) War Loewe auch selbst schon Meister, so griff er doch, wie Zeit seines Lebens, auch hier die für ihn brauchbaren Anregungen auf. Er fand hier die Musik mehr in den Vordergrund tretend, als

[1]) Siehe Riemer, a. a. O. VI, 420.

[2]) Wenn Loewe, der schon im 14. Lebensjahre voll Leidenschaft ausrief: „Wir Künstler sind mit keiner Gabe zu gering“, der Türk gegenüber seine eigenen Anschauungen keck vertrat und keiner von denen war — wie er selbst in dem Brief sagt und somit leise seine Individualität hindurchscheinen läfst — die sich zu „zähmen“ verstehen; wenn er hier von Zelters „hoher Klarheit“ und „gediegener Einfachheit in dieser Art von Musik“ (nämlich der Ballade!) spricht, so könnte dies allenfalls ernst gemeint sein. Diese sind, mit Loewe verglichen, nur zu klar und zu einfach! Wenn Loewe aber, nachdem er den „Erlkönig“, „Edward“, „Oluf“, „Hexe“, Werke von gröfster Bedeutung geschaffen hatte, von seinem Bestreben redet, in Zelters „Fufsstapfen zu treten“ und jene Meisterwerke gar „erste Versuche“ nennt, so ist es doch klar, dafs wir diese Worte in keiner Weise ernst zu nehmen haben. Sie kommen der Eitelkeit Zelters entgegen und weisen als captatio benevolentiae deutlich auf den ausgesprochenen Wunsch Loewes hin, Goethe näher treten zu können!

[3]) Siehe Riemer, a. a. O. Bd. III, 387 (unter dem 18. Januar 1824).

[4]) So beschlagnahmt Zelter auch Naue in Halle als seinen Schüler. Siehe Bd. III, 376; so behauptet er im Brief 854 (Bd. VI, 420), er habe Loewe „vor zehn Jahren selber dahin befördert“ (nämlich nach Stettin), während die Sache doch ganz anders liegt. Siehe Teil I.

[5]) Das mag der Hauptgrund gewesen sein, Zelter als führende Person in Loewes Entwicklung anzusehen.

„Wiedergeburt des Textes.“[1]) Lag darin auch die grosse Gefahr, der Melodie auf Kosten der Wahrheit (Charakteristik) zu huldigen, so doch auch bei rechtem Gebrauch das Regulativ für das Auswachsen in das andere Extrem.

Was für Loewe sich daraus ergab, ist ein Kompromifs zwischen dem melodischen und dem charakteristischen Prinzip, d. h. auf die Persönlichkeiten übertragen, deren Bedeutung in der Entwicklung Loewes nunmehr klargestellt sein dürfte, nichts anderes als: eine Vereinigung des in Reichardt und Zelter getrennt und noch unvollkommen in Erscheinung Getretenen. —

Lenken wir nun unsern Blick wieder den Stettiner Verhältnissen zu. Voll Begeisterung nimmt Loewe seine Tätigkeit auf. In welchem Umfange er dies tat, und von welchen hohen, in Vielem Richard Wagner vorauseilenden Ideen er dabei getragen war, sahen wir bereits im ersten Teil. Die Idee einer nationalen Kunst, geboren aus Choral und Volkslied war es, von der er eine Neugestaltung der Verhältnisse, ja eine religiös-sittliche Wiedergeburt des Volkes erhoffte und die sein ganzes Wirken und Schaffen beherrschte.[2]) „Im“ Choral und Volkslied aufgewachsen und erzogen, in der allgemeinen Begeisterung der nationalen Erhebung und der Grofstat der Freiheitskriege herangereift, hatte Loewe auch das nötige Rüstzeug dazu. So konnte in ihm die klingende Volksseele, berührt von all' den Erinnerungen, welche ihr von je her teuer waren, wieder laut werden mit all den alten Helden, Göttern, Geistern und Elfen; mit all der kraftvollen Betonung von Treue und Kühnheit, von Minne und echtem Sinn.[3])

So trat, wie ein Zeitgenosse urteilt,[4]) „der Verweichlichung und Vernachlässigung der harmonischen Bedeutung neben Schubert der kräftige Sänger schauerlicher Balladen Karl Loewe entgegen.“

[1]) Siehe Pauli, a. a. O. S. 221.

[2]) Siehe Teil I, 15.

[3]) So Hausegger, a. a. O., S. 196.

[4]) Wendt, Über den gegenwärtigen Zustand der Musik, Göttingen 1836, S. 32.

Wie diese Balladen bei Loewes unvergleichlichem Vortrag „einschlugen“ und begeisterte Aufnahme fanden, sahen wir im Teil I.

Mit diesen Balladen wandte sich Loewe an die ganze Nation — das beweisen neben deutlichen Aussprüchen Loewes auch die Konzertreisen, die er zu diesem Zweck unternahm. Daneben her geht aber eine Tätigkeit, die sich auf seine eigene Wirkungsstätte, auf Stettin und die Provinz beschränkte, und die wir das lokale Schaffen Loewes nennen möchten, im Gegensatz zu seinem oben geschilderten nationalen. Das unterschied man bisher nicht und die Folge war, — wozu die nicht kritisch systematisierte Gesamtausgabe von Runze erst recht verleitete! — dafs man an Produkten des auf einem ganz anderen Niveau sich bewegenden lokalen Schaffens den ganzen Loewe mafs.[1])

Wir müssen deshalb diesem lokalen Schaffen unsere Aufmerksamkeit zuwenden. Es knüpft an die gegebene Verhältnisse an.[2])

Für den Unterricht in Gymnasium und Seminar arbeitete Loewe eigene Lehrbücher („Fundamentalien der Tonkunst“) aus.[3]) Für die Schule komponierte er Lieder für verschiedene

[1]) Damit soll nicht gesagt sein, dafs die Loewes nationalem Schaffen angehörigen Balladen alle gleichwertig seien. In Teil I sahen wir ja, wie hier eine langsame Schwächung eintritt, die sich immer mehr dem Niveau des lokalen Schaffens nähert und in dieses zuletzt verläuft. Dahin gehören z. B. die Balladen, bei denen schon in den 30er Jahren Schumann das „allzu Ungesuchte“ tadeln mufste (NZfM X, 61) und denen Reifsmann (Geschichte des deutschen Liedes, S. 268) Sorglosigkeit der Ausführung und Wahl der Mittel vorwirft. Auch gibt es eine Reihe von Konpositionen, deren Einreihung Schwierigkeiten macht. Im grofsen Ganzen bewährt sich aber diese Einteilung.

[2]) Siehe Teil I, 14 f.

[3]) „Klavier- und Generalbafsschule.“ Sie lehnt sich an die von Türk an, bietet aber in ihrer Anschaulichkeit eine „eigene Methode“ dar. (Sb. S. 39.) „Theoretische und praktische Gesanglehre.“ Sie nimmt die „zu weitläufigen“ Gesanglehren von Naegeli-Pestalozzi auf. (Stettiner Gymnasialprogramm 1826/1827.) Die „Kinder- und Jugendlieder“ knüpfen direkt an Reichardt und Schulz an. „Musikalischer Gottesdienst, methodische Anweisung für Kirchengesang und Orgelspiel, zugleich ein vollständiges Choralbuch“. Es ist eine Fortsetzung von Türks „Von den wichtigen Pflichten eines Organisten.“

Altersstufen und Chöre;[1]) für die Kirche Kantaten.[2]) Sich selbst aber bildete er rastlos weiter.[3]) So nahm „in männlicher Kraft“[4]) Loewe auch seine Konzerttätigkeit auf. Alte Stettiner Berichte in der Marxschen Zeitschrift[5]) berichten uns von dem neuen Leben und der Frische, die durch diese Aufführungen hindurchging. Danach scheint er am meisten die „genialen und feurigen Meister“ Spontini und Beethoven zu Gehör gebracht und das Orchester wie Publikum an diese ihnen völlig neue Musik „gewöhnt“ zu haben.

Die Aufführung der Neunten Sinfonie von Beethoven soll „nach dem Urteil bewährter Männer an Präzision der Berliner bei weitem überlegen“ gewesen sein.[6]) Wir lernen aus den Programmen[7]) zugleich aber auch die neuen Meister kennen, die von gewissem Einfluſs auf Loewe wurden: Spontini und Spohr, ja, was bisher noch gar nicht beachtet wurde, Mendelssohn. Auf sie kommen wir zurück bei der Darstellung der Grundlage des Loeweschen Oratoriums.

Angeregt durch diese Konzerttätigkeit wendet Loewe nunmehr sich ernsthaft neuen und immer gröſseren Formen zu: der reinen Instrumentalmusik und der Oper. In beiden steckt viel Kraft und echt romantisches Blut. Doch fehlt der

---

[1]) Die Lieder sind in der „Gesanglehre“ enthalten (vgl. GsA I). Die Chöre sind meist noch ungedruckt, z. T. verschollen und nur dem Titel nach bekannt aus den Stettiner Gymnasialprogrammen. Ein für Loewes lokales Schaffen typisches Beispiel bietet das „Pommernlied“, der Chor „Ein leidlich Land rings um mich her“ (aus dem Nachlaſs von Emil Blume im Besitz vom Verfasser). Nach dem Zeugnis dieses alten und peinlich gewissenhaften Loeweschülers stammt dasselbe von Loewe, wofür auch die spezifisch Loewesche Führung der Bässe spricht. (Dies gegenüber Runze, der es für unecht hält.)

[2]) Näheres in Teil III.

[3]) Einüben und Leiten von Chören hatte er schon in Halle praktisch ausgeübt. Hier kam nun noch die „Orchesterdirektion“ hinzu.

[4]) BAMZ 1827, S. 84 ff., gelegentlich der interessanten Beschreibung des Unterschiedes von Loewe und Mendelssohn beim Spielen in einem Konzert. Vgl. Teil I, 18.

[5]) BAMZ 1827, S. 83.

[6]) Id. S. 96.

[7]) Sie liegen vor, aus der hier in Betracht kommenden Zeit, aufser in den Berichten in BAMZ und NZfM, in Loewes Sb. und den vom Verfasser aufgefundenen Programmbüchern.

ersteren, um lebenskräftig zu sein, der rechte instrumentale Klang, und letzterer die Praxis der Bühne. Das mufs selbst Runze zugeben.[1])

Loewes ganze Erziehung und Entwicklung drängte auf das Vokale zu. In Halle selbst überwog die Vokalmusik bei Weitem.[2]) Bei Türk wird er — abgesehen von Klavier- und Orgelspiel — lediglich in der Vokalmusik unterwiesen;[3]) von ihm als auch von Reichardt hatte er auch für die Instrumentation seiner Opern und Oratorien oder für den rechten Kammermusikklang nicht viel erlernen können.[4]) Von den verzweifelten ersten Versuchen hierin gibt Marx[5]) ein köstliches Bild. Auch von den Aufführungen, die wir uns recht bescheiden vorstellen müssen, konnte er nicht viel für diese neuen Gebiete lernen. Vergessen wir auch nicht, dafs Loewes Aufenthalt in das „Zeitalter des Dilettantismus" im Halleschen Musikleben (1810/1830) fällt![6]) Und so trägt auch Loewes reine Instrumentalmusik, also seine Klavierkonzerte und Sonaten, seine Streichquartette, sein Trio, seine zwei Duos, seine Klarinettenstücke, sein Bläsersextettfragment, wie seine Symphonien im grofsen Ganzen einen dilettantischen Charakter, eine Eigenschaft, die Loewe selbst offen zugegeben hätte. Für ihn war dieses Gebiet nur ein nebensächliches, der Abwechslung und Erholung dienendes, auf das er sich nur begab, um gegebenenfalls daraus Erlerntes auf seinem ureigenen Gebiete verwerten zu können. So verdanken wir diesen an sich gröfstenteils nicht wertvollen Werken mit die Selbständigkeit und Kraft des Klavierparts bei den Balladen und die zum Teil „meisterliche" und „neue" Instrumentation der Oratorien, auf die neuerdings Schering hinwies,[7]) und die bei der

[1]) C. L., ästhetische Beurteilung, S. 352.

[2]) Siehe Glenewinkel, a. a. O., S. 16. (Vgl. Sb.)

[3]) Das Vorspielen von Kammermusiken des Prinzen Louis Ferdinand wird als besonderes Ereignis hervorgehoben (Sb. S. 61). Diese Episode, die Türk, Reichardt und Loewe bei Naue zusammen darstellt, zeigt auch wieder das nahe Verhältnis Loewes zu Reichardt.

[4]) Vgl. Pauli, a. a. O.

[5]) Erinnerungen 1, 17ff.

[6]) Schwetschke, a. a. O., S. 11ff.

[7]) Geschichte des Oratoriums, 1911, S. 410, 411, 419, 421, 422. Vgl. Bulthaupt, C. L., S. 68ff.

Aufführung des „Hiob“ — Loewes bestem und gröfstem Werk — vor drei Jahren allgemein auffiel.[1])

Doch ist auch Manches von Loewes Instrumentalmusik, die seinerzeit so grofsen Beifall fand,[2]) auch von Seiten eines Robert Schumann, heute noch von Wert und verdiente der Vergessenheit entrissen zu werden. So z. B. das Trio op. 12, das, nach Schumann,[3]) seinen Zeitgenossen viel Anregung gab, und das erste Quartett aus op. 24, ein lustig-geniales Werkchen, das dem Stoff nach eine Art Verbindung von Beethovens Pastoralsymphonie und Mozarts Dorfmusikanten bilden mag und erst jüngst erfolgreich wieder aufgeführt wurde.[4])

Von den besten Klavierkompositionen gab Reinecke eine Auslese.[5])

Die Tätigkeit mit Orchester und Chor trieb Loewe zu immer gröfseren Formen; zunächst bezeichnenderweise aber nicht zum Oratorium, sondern zur Oper. Sein „glühendes Temperament“ zog ihn zur Bühne hin. Schon in Halle hatte er eine kleine komische Oper (besser Singspiel genannt) „Die Alpenhütte“ von Kotzebue komponiert.[6]) Jetzt entsteht die grofse historische Oper „Rudolf, der deutsche Herr“ von Vocke; sechs Jahre später, unter dem Einflufs von Spontinis Opern, die „legendäre“ Oper „Malek-adhel“ von Karoline Pichler; gleich danach das Singspiel „Die drei Wünsche“ von Raupach[7]) und die komische Oper „Neckereien“ von Mühlbach.

[1]) Näheres im Teil III.

[2]) Z. B. WAMZ V, 62 ff.; VI, 161 ff.; VIII. 13. 21. CW XVII, 64 ff. NZfM 1835, Nr. 31 u. a.

[3]) Gesammelte Schriften, 1854, I, 297.

[4]) Bei einer Volksfeier in der Geburtsstadt des Komponisten. Siehe Hallesche Zeitung und General-Anzeiger 1911, 20. Februar. Eine kurze Analyse des „Bauernquartetts“ (von Loewe aus ohne Programm) vom Verfasser siehe Fuhnetal-Zeitung XXIII, 20.

[5]) Bei Breitkopf und Härtel, Sammlung „Unsere Meister,“ Nr. 38. Beachte besonders op. 107 (Zigeunersonate) und op. 27 (Mazeppa), beide mit Programm.

[6]) Vergleiche S. 47, Anmerkung 7. Näheres über die Opern siehe Bulthaupt, C. L., S. 94 ff. Gedruckte Stücke aus demselben findet man GsA II, XIV, XVI und in den vier Arienalbums.

[7]) Als op. 42 erschienen bei Simrock. Die anderen blieben ungedruckt

Nach einer zehnjährigen, durch Oratorienarbeit ausgefüllten Pause versuchte sich Loewe noch einmal an einer grofsen Oper „Emmy," deren Stoff Melzer-Hauser nach Walter Scotts „Kenilworth" „zusammenstellte". Sie enthält einzelne prächtige Figuren und Episoden, z. B. den Wirt zum gespornten Hahn, den Burgwart, die Sitzung des Eulenklubs und Anderes.[1]) Ja, selbst noch in seinen letzten Jahren dachte Loewe an eine neue Oper,[2]) so sehr fühlte er sich zur Bühne hingezogen! Doch zur Beherrschung eines solchen grofsen Apparats fehlte ihm die Ausbildung sowohl als auch die Erfahrung, und mufste ihm auch fehlen, da ihm ja vom Magistrat die aktive Beteiligung am Theater verboten worden war.[3]) Aber auch sein ganzer Charakter, seine Erziehung, wie sein Talent, wiesen ihn auf ein ganz anderes Feld hin.[4])

Und so wufste Karl Maria von Weber, warum er dem ihm ans Herz gewachsenen jungen Loewe so dringend davon abriet.[5]) Loewes Opern bieten kein erfreuliches Bild: sie können auch nicht, wie seine Instrumentalmusik, als Werke angesehen werden, die förderlich für seine weitere Entwicklung auf das Oratorium hin gewesen wären, sondern eher als das Gegenteil: sie konnten, da sie nie über die Bretter gingen,[6]) Loewe keinerlei Erfahrungen sammeln lassen, die er etwa wie Händel im Oratorium hätte verwerten können, und tragen, wie wir noch sehen werden, die Schuld an der eigenartigen Ausbildung des „Loeweschen Oratoriums" und an dessen Schicksal.

In diesen Jahren steht Loewe wiederum vor zwei Wegen. Dieses Mal bewufst. Der alte Widerstreit, den wir die

[1]) Siehe NBMZ (Bock) XXIII, 196.

[2]) Sb. S. 442.

[3]) Siehe Teil I, 13.

[4]) Sehr richtig weist Volbach (die deutsche Musik im 19. Jahrhundert München 1909, S. 79) auf den Unterschied zwischen dem Wesen des Dramatisierens in der Oper und dem der Ballade hin. Loewes Balladen erweckten zwar durch die „Festigkeit und Einheitlichkeit" leidenschaftliche Entwicklung und zielbewufste Steigerung den Eindruck des Dramatischen, zeigten aber „als Einheiten melodische Flächen!" Vgl. Hand, a. a. O. II, 546.

[5]) Siehe Sb. S. 14.

[6]) Abgesehen von den „Drei Wünschen," die zweimal aufgeführt wurden, doch nur mit Achtungserfolg, und einer Konzertaufführung des „Malekadhel", und der „Emmy" auf die wir noch zurückkommen werden.

Erziehung der Mutter gegenüber der des Vaters schon in der Löbejüner Jugendzeit leise bilden sahen,[1]) tritt jetzt in Erscheinung durch die lokalen Verhältnisse noch verschärft. Dem leichten Herzschlag des feurigen Künstlers steht das schwere Blut des frommen Kirchenmusikers entgegen. Und weiter noch: dem vorwärtsdrängenden „kühnen genialischen Neuromantikers“ (Schering)[2]) steht eine lahme konservative Masse gegenüber, der er durch Amt verpflichtet ist und bei seiner grofsen Gewissenhaftigkeit auch verpflichtet bleibt. „Ich habe keine Zeit, die Zeit hat mich.“[3]) Diese Worte charakterisieren die ganze Lage. Damit war aber eine Schwächung seiner Leistungsfähigkeit gegeben. Loewes nationales Schaffen wurde von jetzt ab unterbunden durch das lokale, und nur von Zeit zu Zeit bei seinen Konzertreisen oder unmittelbar unter dem Eindruck von diesen, oder bei eingeschränktem Stettiner Dienst — wie etwa 1848 — bricht die alte Kraft durch und läfst noch ein Werk wie den „Hiob“ entstehen.

Für beide Konflikte sucht Loewe einen Ausgleich: für den in sich selbst einen solchen in „seinem“ Oratorium, zu dem die Legende den Übergang bildet;[4]) für den gegenüber derStettiner Bevölkerung einen solchen in einem Eingehen auf den Stand ihrer musikalischen Bildung, d. h. in einer bewufsten Herabminderung seiner Kunst.[5]) Ersteres werden wir im dritten

[1]) Siehe S. 38.

[2]) Schering, a. a. O., S. 411.

[3]) Bisher unveröffentlichtes Wort aus Jul. Aufz.

[4]) Auf diese neue Form und den näheren Zusammenhang mit dem Oratorium und der Ballade müssen wir in III eingehen.

[5]) Dafs es eine bewufste Herabminderung war (die natürlich infolge der Gewohnheit dann schliefslich zu einer unbewufsten wurde, d. h. zur normalen ausschliefslichen Schaffensart), wird bezeugt durch die Tatsachen, als auch in Aufzeichnungen von Triest (Neue Stettiner Zeitung, 1887, 8. November). Was Marx (Erinnerungen II, 102) über Friedrich Schneider sagt, dafs er beim Improvisieren namentlich einem Kunstverständigen gegenüber bei weitem kunstreicher und freier gewesen sei als in seinen für Volksaufführungen bestimmten Werken, trifft ganz auf das lokale Schaffen Loewes zu. — Deutlich dafür spricht auch die Wahl der zur Aufführung kommenden Werke: so mufste er, um nicht die Leute aus der Kirche hinwegzutreiben, die Bachsche Matthäuspassion aufgeben

Teil zu behandeln haben, auf Letzteres aber müssen wir hier eingehen. Schon 1829 findet A. B. Marx[1]) ein Zurückgehen von Loewes Kraft und glaubt diese Erscheinung aus einer Isolierung Loewes erklären zu können. Wir sahen aber im ersten Teil,[2]) dafs das für diese Jahre, ja für die ganzen folgenden Jahrzehnte durchaus nicht zutrifft. Es war auch falsch, wenn sein Freund Keferstein[3]) annahm: Loewe machte sich das eigentliche Arbeiten zu leicht und vertraue auf sein „ungemein reiches und ergiebiges Talent." Nein, dieses „Schwächerwerden," das „Manierhafte" liegt in obigen Verhältnissen begründet. Und so vermutet auch Schering sehr richtig einen „absichtlichen Verzicht auf Originalität."[4])

Wenn Schumann meint,[5]) Loewe fehle „ein ratender Freund," so trifft auch dies zu. Hatte er auch einen solchen in dem Dichter Ludwig Giesebrecht[6]) und in manchem Andern noch aus der Reihe der führenden Männer in Stettin, so waren dies eben doch nicht Freunde im Sinne Schumanns: denn entweder waren es blofse Gelehrte wie Grassmann, oder künstlerisch zwar sehr interessierte Persönlichkeiten, wie die Geheimrätin Tilebein,[7]) oder Giesebrecht selbst, die aber doch nicht die tiefe musikalische Bildung besafsen, die hier nötig gewesen wäre.[8]) Auch der sonst so hochmusikalische Bischof Ritschl konnte als extremer Palestrinaschwärmer Loewe kein Berater sein. Zwar verdankt ja Loewe andererseits dem Umgang mit diesen Männern sehr viel Anregungen,[9])

---

und nur von Zeit zu Zeit, z. B. 1844, setzte er wieder eine solche Aufführung durch. So allein ist auch das häufige Erscheinen eines Félicien David und anderer auf den Programmen zu verstehen.

[1]) BAMZ VI, Nr. 2.

[2]) S. 18ff.

[3]) NZfM, XXI, 157.

[4]) a. a. O., S. 418.

[5]) NZfM 1835, Nr. 40.

[6]) Siehe Kern, Ludwig Giesebrecht, als Dichter, Gelehrter und Schulmann, Biographie Stettin 1875; vgl. Sb. Reg.

[7]) Siehe Sb. S. 92ff.

[8]) Vgl. Kern, a. a. O., S. 381.

[9]) So durch die Vorträge derselben, die so befruchtend auf Loewe einwirkten, dafs fast stets gröfsere Kompositionen danach entstanden. So z. B. die Hochzeit der Thetis. Siehe Stettiner Gymnasialprogramm 1839/1840.

durch das damalige Gymnasium ging auch ein „frischer poetischer Hauch“[1]) — aber doch war das auf die Dauer nicht die Atmosphäre, die für das Aufblühen der Loeweschen Kunst erforderlich gewesen wäre. Die Forschungen, denen er sich mit Grassmann hingab,[2]) führten ihn nur zu Eigenheiten und Künsteleien, und das Zusammenarbeiten mit Giesebrecht, der das „Wissen des Geschichtsforschers, die Grillen des Philosophen mit religiösen und mystischen Anschauungen wunderlich vereinigte,“[3]) war auch nichts weniger als geeignet, den Widerstreit in Loewes Brust zu klären.

So kommt in Loewes Kunst selbst durch diese hoch über dem Durchschnitt stehenden Persönlichkeiten ein weiterer einengender negativer Zug hinein. Zu alledem kommt nun noch die eigene „übermäfsige Amtstätigkeit.“[4])

Sie ist es, die den Flug von Loewes Phantasie am meisten niederhielt. Hatte diese ihn ins Land der Helden und Geister gelockt, so weckten die Glocken von St. Jacobi den Säumigen jäh aus seinen Träumen auf und riefen ihn zum Katheder und zur Orgelbank. Die Amtstätigkeit wie auch der viele Privatunterricht, den er im Hinblick auf die grofse Familie willig auf sich nahm, liefsen den Komponisten „nur einen sehr kleinen Teil seiner Zeit und Kräfte der Produktion widmen,“ so dafs weder an „vorbereitende Skizzen“[5]) noch an „mühevolle Durchführung und künstliche Instrumentation“ zu denken war.[6])

1848 1849. 1859 sprach Heydemann über die „Wiedervereinigung von Wissenschaft und Kunst mit der Religion,“ ein Problem, dem Loewe besonders lebhaft nachging.

[1]) Giesebrecht, Gedichte I, 456. Weitere Gymnasialia siehe Mützels Zeitschrift VI, 582 ff. und Hallesche allgemeine Literatur-Zeitung 1844, II, 361 ff.

[2]) Z. B. über Tonhöhe und Schwingungen als auch astronomische Beobachtungen. Siehe Sb. S. 81 ff.

[3]) Bulthaupt, C. L., S. 55.

[4]) Siehe Teil I, 28.

[5]) Wohl sind mehrere Skizzenbücher vorhanden, doch enthalten diese meist nicht Skizzen etwa im Sinne Beethovens, also Vorarbeiten, die dann überarbeitet oder verworfen wurden; vielmehr sind diese Aufzeichnungen beredte Beispiele für die „fast unglaubliche Schnelligkeit der Produktion, zu der ein über alle Begriffe fleifsiger Mann gezwungen war“ (Triest, a. a. O., Kap. III): Schnell fixierte Einfälle!

[6]) Triest, a. a. O., Kap. I und III.

Sie ist es, die jenen didaktischen Zug in seine Kunst hineinbringt, der schon Schumann auffiel,[1]) und der sich fortan wie ein Rauhreif auf Loewes Schaffen lagert, der nur in jenen oben geschilderten lichten Augenblicken schwindet.

Giesebrecht betont diese „pädagogischen Zwecke“ mit Nachdruck.[2]) Loewe mufste ihm folgen. Da auch die Bevölkerung, wie wir sahen, erst musikalisch erzogen werden mufste, so erstreckte sich diese pädagogische Tätigkeit Loewes aufser auf die Schule auch auf die Kirche und zum Teil auf den Konzertsaal.[3])

So werden auch die grofsen Formen, vornehmlich das Oratorium, in dieses lokale Schaffen hereingezogen. Deshalb tragen die meisten derselben auch jene negativen Züge, als deren markantester die „allzugrofse Einfachheit“ anzusehen ist.

Dieses Streben, um jeden Preis den Hörern gerecht zu werden, und sei es auf Kosten der eigenen Freiheit, entspricht ganz demjenigen des Loewe in mancher Hinsicht ähnlichen Friedrich Kind, nur dafs wir das Vorgehen dieses „Pseudoromantikers“ für ein ganz oberflächliches, ja verwerfliches halten müssen,[4]) während das von Loewe ein ernstes, aufrichtig gemeintes war und bei seinem Können ein grofses Opfer darstellt.

Bedenken wir nun, welch' „unwiderstehliche Produktionslust“ Loewe eigen war, und wie „die Melodien förmlich auf ihn einströmten“ und ihn verfolgten,[5]) wie sich dem dann die geschilderten Verhältnisse entgegenstellten und zu einer Depotenzierung zwangen; bedenken wir, wie Loewe infolge der „ungünstigen Verhältnisse“ zu einer „fast unglaublichen Schnelligkeit der Produktion gezwungen“[6]) war; bedenken

---

[1]) Siehe Litzmann, Clara Schumann, Leipzig 1906, S. 56. (Brief Schumanns an Clara über seine Oratorienideen.)

[2]) In seiner Zeitschrift Damaris 1860, S. 366.

[3]) In diesem Zusammenhang sind auch seine Vorträge über die ersten Leistungen in der Musik, über die Messe, über Luther, zu nennen.

[4]) Siehe Krüger, Pseudoromantik, Leipzig 1904, S. 35 ff., 44 ff. Loewe kannte Kind persönlich von Dresden her (Sb. S. 68).

[5]) Sb. S. 96.

[6]) Triest, a. a. O., Kap. III. So mufste Loewe die Siebenschläfer z. B. in knapp 14 Tagen Urlaub komponieren.

wir weiter die Eigenart Loewes, die er schon Türk gegenüber zeigte, dafs er nämlich „stets sich empfangend dachte als Gefäfs der Eingebung und niemals an einer Komposition etwas ändern konnte, selbst wenn er wollte(!)[1] — so begreifen wir die grofse Zahl von schwachen Kompositionen, die nach der Einstellung der Kunstreisen, der immer gröfseren Amtstätigkeit und des unter solchen Umständen rasch herangekommenen Alters in ganzer Breite auftreten und bis zu direkter Trivialität herabsinken.

So ist Loewe durch die Verhältnisse, in denen er als Mensch so grofs wurde,[2] als Künstler klein geworden. Er opferte sein nationales Schaffen dem lokalen. Den Segen, den dies der Wirkungsstätte brachte, sahen wir im ersten Teil, und jüngst hat es erst wieder ein alter Stettiner bezeugt.[3]

So bestätigt sich die schon öfter und neuerdings von Schering[4] ausgesprochene Vermutung: dafs im Grunde nicht die zu geringe Begabung Karl Loewes es war, die seinen Genius nicht so zur Entfaltung kommen liefs, wie man es nach seinem op. 1 hätte erwarten dürfen, sondern die Verhältnisse.

Loewes lokales Schaffen mit weit mehr als der Hälfte seiner Werke galt bestimmten Zwecken und hat sie erfüllt. Die seinem nationalen Schaffen entsprungenen Werke aber, die ein Richard Wagner, ja Liszt als Würfe des Genies werteten, haben seit den Tagen ihrer ersten Verkündigung durch Loewes eigenen Mund[5] noch nichts von ihrer Kraft und Bedeutung eingebüfst.

Ein nationales Schaffen war auch noch bei seiner lokalen Wirksamkeit das Ziel seines ganzen Denkens, Fühlens und Wollens. So müssen wir Loewe nicht als blofsen Spezialisten

[1] Siehe Sb. S. 42 und Jul. Aufz.

[2] Über die Persönlichkeit Loewes, die zu jenen scharfgeschnittenen Charakterköpfen gehört, die immer unsere gröfste Sympathie erwecken, siehe Bulthaupt, C. L. und Runze, C. L. Die Aufz. Jul. bieten noch viel unbenutztes, höchst interessantes Material, das an andrer Stelle folgen soll.

[3] Loewes Nachfolger, Prof. Adolf Lorenz, in BfHK XV, 111 ff. Interessant ist darin auch die Mitteilung, dafs schon in den sechziger Jahren (!) in Stettin es bekannt war, dafs Wagner Loewes Kunst sehr hoch einschätzte.

[4] a. a. O., S. 418.

[5] Siehe Teil I, 24 f.

einer Kunstgattung ansehen, sondern als nationalen Künstler,[1]) ganz wie es schon Spitta ausführte,[2]) leider aber scheinbar vergebens.

Wir hoffen nun in dieser Darstellung seiner Entwicklung das ebenso deutlich gemacht zu haben als auch die Notwendigkeit, künftighin Loewe als selbständig für sich zu behandelnde und zu würdigende Individualität anzusehen, ihn nicht, wie es meist geschieht — selbst von Seiten eines Riemann[3]) und jüngst erst wieder von Nagel[4]) — mit beliebig Andern zusammenzustellen oder unter „das Lied" einzureihen, wenn nicht sogar ganz zu ignorieren, sondern als eine nicht zu übersehende, eigene Gröfse darzustellen, wie es ebenfalls schon Spitta wollte, und Schering jüngst in seiner Geschichte des Oratoriums vorbildlich getan hat.[5])

---

[1]) So Hausegger, a. a. O. S. 199 ganz im Sinne Wagners.

[2]) Musikgeschichtliche Aufsätze, S. 438 ff. Spitta weist hier darauf hin, dafs bei Loewe eine neue Kunstform vorliegt, „die ohne ausländischen Unterbau direkt aus dem deutschen Lied herausgewachsen ist", was sich „von keiner gröfseren Form seiner Zeit sonst sagen lasse". „Wir müssen schon auf Joh. Seb. Bach zurückgehen, um derlei rein nationale Bildungen anzutreffen", die deshalb auch „alleiniges Eigentum der Deutschen" geblieben sind. —

[3]) Geschichte der Musik seit Beethoven, S. 297.

[4]) Geschichte der Musik, Leipzig 1910.

[5]) Leipzig 1911, S. 406/24.

Lebenslauf.

Ich, Karl Konrad Adam Joseph Anton, evangelischer Konfession, wurde am 2. Juni 1887 zu Worms a. Rh. als Sohn des Privatbeamten Konrad Anton und seiner Ehefrau Marie, geb. Seeger, geboren. Ich besuchte das Grofsherzogliche Gymnasium daselbst, das ich Ostern 1906 mit dem Zeugnis der Reife verliefs. Daraufhin studierte ich 1906/10 Theologie und Philosophie und privatim Musik (hauptsächlich Gesang); 1908 wurde ich in den badischen Staatsverband aufgenommen und bestand Frühjahr 1910 das erste theologische Examen. 1910/11 studierte ich ausschliefslich Musik- und Kunstgeschichte und bestand am 14. Februar 1912 die mündliche Doktorprüfung.

Beim Verlassen der Universität gedenke ich voll herzlicher Dankbarkeit meiner Hauptlehrer: Abert, Bassermann, Deifsmann, Goldschmidt, Grützmacher, Lemme und Windelband.

Innigen Dank für treue Hilfe mufs ich noch aussprechen meinen Freunden Hafsler, Lindenberg-Geibel und Manger; für Beisteuerung wertvollen Materials ihre Exzellenz der Frau Oberhofmeisterin Gräfin Bothmer, Frau Kammersängerin Lilly Lehmann und den Angehörigen der kürzlich verstorbenen Loeweschüler Emil Blume und August Wellmer, sowie Herrn Dr. Max Runze für gestattete Einsichtnahme von Chorwerken in seiner Sammlung; den Herren Direktoren der Bibliotheken und Archive, sowie all' denen, die sonst irgendwie bei der Arbeit hilfreich beteiligt waren, und deren Name und Unterstützung in den betr. Anmerkungen zu finden ist. Vor Allem aber mufs ich herzlichst Dank sagen der Familie des Komponisten, insonderheit Frau Oberst von Bothwell, die in liebenswürdigster Weise alles in ihrem Besitz noch vorhandene Material zur Verfügung stellte und mir mit ihrem reichen Wissen allzeit ratend zur Seite stand.